ION ISTRATE

barocul literar românesc

MOMENTE ŞI SINTEZE

II
39.823

editura minerva

Scanned with OKEN Scanner

ION ISTRATE

BAROCUL LITERAR ROMÂNESC

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Partea I

PROBLEME GENERALE

I. INTRODUCERE 13

1. O investigație posibilă: literatura română și barocul european. 2. „Idolii" unei astfel de cercetări. 3. Cazul artei emblemelor. 4. Dilema istorico-estetică fundamentală. 5. Argumentul evoluției gravurii, picturii și orfevrăriei tradiționale. 6. Intențiile și exigențele cercetării de față

II. CONCEPTUL DE BAROC ÎN CERCETAREA LITERATURII 36

A. „NEREGULAT", „BIZAR", „INEGAL" 36

1. Chestiunea etimologiei. 2. *Barroco* (*baroque*, 1531), *baroco*, *barocchio*, *balocco* și chiar Federigo Barocci (1528—1612). 3. Natura procesului de transfer lexico-semantic: Saint-Simon, *Memorii*, 1711. 4. Fecunditatea indiscutabilă a înțelesurilor originare ale cuvîntului.

B. BAROCUL CA FENOMEN DE STIL 49

1. Termenul de baroc la J. Burckhardt. 2. Școala formalistă germană și teoria lui H. Wölfflin asupra „ciclurilor evolutive închise". 3. Condițiile de apariție ale conceptului de baroc literar. 4. Impactul sistemului wölfflinian cu formele specifice ale investigației artei cuvîntului. 5. Școlile lingvistice interbelice. 6. M. Praz și literatura comparată. 7. Pulverizarea conceptului, ca stil, și revitalizarea criteriilor wölffliniene în studiile dedicate literaturii franceze.

Scanned with OKEN Scanner

C. FORMELE SENSIBILITĂȚII; BAROCUL CA „EON" FUNDAMENTAL 70

1. Barocul ca artă a Contrareformei. 2. Teoriile speculative spiritualiste. 3. Barocul ca fenomen hispanic. 4. Concepția lui E. D'Ors (barocul ca „eon" fundamental). 5. Tipologie și istorie.

D. BAROC ȘI MANIERISM 86

1. O nouă bază etimologică. 2. E.R. Curtius și G.R. Hocke (clasic și manierist). 3. Rezultatele ferme ale cercetărilor aplicate. 4. Cazuistica definițiilor. 5. Evidența evoluției unui proces istoric: regresiunea semantică.

III. „ENIGMA" BAROCULUI 95

1. Înțelesurile fundamentale ale conceptului. 2. Circumstanțele de europenizare. 3. Retorica. 4. Literatura bizantină. 5. Arta emblemelor. 6. Rolul factorilor spirituali. 7. Eficiența operațională a conjuncției acestor valori din perspectiva cercetărilor aplicate.

Partea a II-a

ÎNCERCARE ASUPRA TRADIȚIILOR IREGULARULUI ÎN CULTURA ROMÂNĂ

I. PRIMA PREFIGURARE BAROCĂ: *LUMEA* CĂRȚILOR POPULARE

A. FORMELE RECEPTĂRII 115

a. Codul lecturii 115

1. Cărțile populare ca texte. 2. Tipul și destinația lecturii în vechile tipărituri românești. 3. Problema manuscriselor. 4. *Codicele Drăganu*, o *Isopie* de la 1784 și un fragment de *gromovnic* de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. 5. Forma istorică specifică a actului citirii. 6. Un nou înțeles posibil al valorii artistice a cărților populare.

b. Retorica involuntară 131

1 Lectura și problemele ce le ridică recompunerea mesajului literar. 2. Un fragment din *Alexandria* lui Ion Românul, din 1620, față în față cu *Codicele* Drăganu. 3. Argumentul poeziei populare. 4. Largul angajament retoric ce condiționează actul citirii. 5. Noua situație comunicativă și perspectiva sa europeană.

B. DIMENSIUNEA IMAGINARULUI 141

a. Universul analog 141

1. Chestiunea naturii fenomenului literar evidențiat de procesul transmiterii și receptării conținuturilor textuale. 2. „Gri-

Scanned with OKEN Scanner

la" lingvistică a formei de relatare. 3. Organizarea geografică și istorică a dimensiunilor universului. 4. Cosmografia imaginară a lumii. 5. Argumentul ilustrației manuscriselor. 6. Cazul ilustrațiilor la *Erotocritul* lui Vincenzo Cornaro. 7. Concluzia care se desprinde de aici. 8. Caracterul specific al satisfacției estetice și sentimentul minunării. 9. Perspectiva europeană.

b. „Inventariile" lui Arcimboldo 160

1. Modificările ce apar la nivelul construcției textului. 2. Analogiile tranzitive. 3. Redacțiile *Albinușei*. 4. Lectura *Fiziologului*. 5. Individualizările epice. 6. Din nou argumentul ilustrațiilor. 7. Calitatea umană a „universului ierarhizat".

c. Aventura heliodoriană 176

1. O precizare esențială: cărțile populare nu sînt scrieri baroce. 2. Înțelesul, pentru ascultător, al ideii de aventură. 3. Cîteva alte exemple. 4. Ciclul romanelor orientale. 5. Eroul—simbol al ideii de aventură. 6. Aventura heliodoriană în veacul luminilor. 7. Nostalgia „modelului uman". 8. O evidență: asianismul literar sincronic al cărților populare în cadrul literaturii române vechi. 9. Cărțile populare și nașterea formelor literare moderne.

II. APARIȚIA FORMELOR LITERARE MODERNE

A. FORTUNA LABILIS 195

a. O Muză sarmată 195

1. *Viața lumii* și tratările literare baroce ale temei „norocului nestatornic". 2. Motivele care apar în poemul românesc și originalitatea pe care o învederează acesta. 3. Problematizarea pascaliană a temei „norocului nestatornic". 4. Formația culturală a cronicarului. 5. Integralitatea modelului Operei. 6. *Viața lumii* și poezia latină din colegiile iezuite. 7. Vocația costiniană a întemeierii.

b. „Poeticul" de canoane 219

1. Dosoftei ca prelat. 2. *Psaltirea în versuri* și eventualele sale valențe baroce. 3. Asemănările dintre traducerea prologului tragediei cretane *Erofile* și poemul *Viața lumii*. 4. „Enigma" Dosoftei în lumina istoriei. 5 Notațiile făcute pe cărți. 6. Turcofobia, raporturile cu catolicismul și atitudinea filo-polonă. 7. Cele două exiluri. 8. Mobilurile fundamentale ale inițiativelor mitropolitului. 9. Prelat și poet.

Scanned with OKEN Scanner

B. ROMANUL „A CHIAVE“ 242

1. Sensul adînc al dezbaterii de idei din *Divan*. 2. Principele moldovean și cultura europeană. 3. Problema, încă deschisă, a formei de exprimare. 4. Ermetism și manție pe planul reflexiei filosofice. 5. Modernitatea tipului de creator. 6. „Clarobscurul“ ca orizont lingvistic al *Istoriei ieroglifice*. 7. Dimensiunile analogico-simbolice ale construcției epice. 8. Barocul și formula cantemiriană a invenției românești.

C. O „CIUDĂȚENE“ LITERARĂ 283

1. *Occisio Gregorii în Moldavia Vodae tragedice expressa*, prima piesă de teatru în limba română. 2. Chestiunea paternității și cea a locului în care a fost scrisă. 3. Argumente de conținut și fapte de stil. 4. Argumente lingvistice. 5. *Occisio...* și modelul ei european.

D. POEMUL EPIC BURLESC 303

1. Necesitatea unei definiții a parodiei. 2. Parodie — parodiere în istoria eposului comic. 3. Chestiunea miraculosului și a eroicului pur în *Țiganiada*. 4. Cifrul lui Micromegas. 5. **Romii din rai**, ca antipod al umanității eroice. 6. Structura literară a poemului epic românesc.

III. ÎN LOC DE ÎNCHEIERE 352

Résumé 361

Indice de nume 373

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA I

PROBLEME GENERALE

Scanned with OKEN Scanner

I. INTRODUCERE

1. O INVESTIGAȚIE POSIBILĂ: LITERATURA ROMÂNĂ ȘI BAROCUL EUROPEAN. 2. „IDOLII" UNEI ASTFEL DE CERCETĂRI. 3. CAZUL ARTEI EMBLEMELOR. 4. DILEMA ISTORICO-ESTETICĂ FUNDAMENTALĂ. 5. ARGUMENTUL EVOLUȚIEI GRAVURII, PICTURII ȘI ORFEVRĂRIEI TRADIȚIONALE. 6. INTENȚIILE ȘI EXIGENȚELE CERCETĂRII DE FAȚĂ.

1. Există, după cum se știe, în cultura noastră o foarte rezistentă opinie, conform căreia *fenomenul literar anterior anilor 1800 nu poate fi pus în legătură cu dezvoltarea literaturilor contemporane occidentale.*

Cauza ar constitui-o sărăcia și înapoierea care au caracterizat, de-a lungul secolelor, provinciile locuite de români. Ele ar fi determinat, alături de ortodoxie, menținerea unui tip de civilizație deosebit de conservator, servind exclusiv interesele unei clase de feudali ce „jefuia țărănimea pentru a obține averi cît mai mari". Instabilitatea politică, dependența de Poarta otomană, exploatarea sîngeroasă, însăși credința religioasă, care interzicea contactele spirituale cu Occidentul (unde înflorea o literatură de marcă), nu ar fi permis laicizarea timpurie a orizontului de cultură autohton — condiție evidentă a apariției unei literaturi în tipare obișnuite; de unde și lipsa de preocupare pentru crearea operelor de ficțiune, absența unui gust literar format, puținătatea tentativelor ș.a.m.d. Tot datorită acestor cauze, dar și altora, pe care nu le mai enumerăm, literatura română veche s-ar reduce la *un fenomen cultural*, momentele sale

Scanned with OKEN Scanner

de autentică reușită fiind rare și, în general, conținute de lucrări destinate altor scopuri decît literaturii.[1]

În același context, valoarea artistică a unor asemenea opere s-ar naște mai mult sau mai puțin întîmplător, mai ales din nevoia de a respecta anumite norme generale de alcătuire a textului (cum ar fi acelea ale clarității, veridicității și conciziei — în cazul prozei istorice, ale persuasiunii — în cazul oratoriei de amvon, ale versificației — în cazul poeziei sacre,) fără însă ca, în relația dintre temperamentul nativ al artistului și materia limbii, să acționeze și conștiința actului întreprins, a specificității sale literare.

Artisticul ar apărea, cu alte cuvinte, doar acolo unde se produce *întîlnirea întîmplătoare între un talent înnăscut și nevoia de a respecta astfel de norme*, întîlnire pe care autorul, acționînd asupra limbii, o transformă, involuntar, într-un veritabil moment de creație.

G. Călinescu scria, în acest sens, în capitolul *Descoperirea Occidentului*, din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*: „Ideea de literatură în sens occidental avea să străbată greu. Trebuia s-o pregătească alunecarea înceată a moravurilor și pentru asta nu era de ajuns ca puțini să meargă în Apus, ci ca acest Apus să descindă aci". [2] În consecință, prima noastră literatură propriu-zisă ar fi aceea care apare odată cu „occidentalizarea" culturii și societății, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, într-o vreme în care: „Boierii își schimbă mobila, își aduc grădinari și bucătari străini, încep să iscălească franțuzește unii, ca fata Dudescului care semnează « Saftizza Dudeska », să-și aducă din Viena carete" [3]. Din aceleași motive: „De vreme ce intrarea în Occident se produce în veacul XVIII este firesc ca începuturile literaturii noastre să aibă o puternică întipărire de clasicism decadent" [4].

---

[1] Vezi, în acest sens, mai ales E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, IV. *Mutația valorilor estetice. Concluzii*, București, Editura Ancora, 1929, p. 63; G.G. Ursu, *Memorialistica în opera cronicarilor*, București, Editura Minerva, 1972, p. 15—16, precum și intervențiile lui Al. Dima (*Luceafărul*, 1963, nr. 3) ori Șerban Cioculescu (*Viața românească*, 1963, nr. 5, p. 55).

[2] București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1941, p. 67.

[3] G. Călinescu, *Istoria...*, p. 71.

[4] *Ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

Faptele pot părea, prin urmare, cît se poate de limpezi. Și totuși, mai ales în ultima vreme, s-a putut constata apariția unui număr apreciabil de lucrări, studii și articole de critică și istorie literară, în care se încearcă ceva nou, respectiv *apropierea literaturii române vechi de barocul literar european*, acțiune în contradicție cît se poate de evidentă cu cele afirmate nu numai de G. Călinescu, dar și de alți istorici și critici literari, despre începuturile literaturii române moderne.

Există, poate exista, deci, un baroc literar românesc, în sensul în care o asemenea perioadă există în istoria literaturii italiene, spaniole sau germane?

Întrebarea este cît se poate de legitimă iar răspunsul la ea necesită o analiză aprofundată, din care, în această introducere, ne vom permite doar un număr de aproximări cu caracter general.

Cel dintîi lucru important ce ni se pare că merită a fi pomenit — dacă privim problema barocului literar în sensul unui sincronism bibliograric cît de cît riguros — este constatarea că, din punct de vedere istoric, consumarea primului moment de entuziasm în jurul conceptului de baroc (cel din Germania) aparține unei epoci situate înspre media anilor '30—'40, ultimul reviriment al unei asemenea atitudini, cel petrecut pe teren francez, ținînd, și el, de un trecut deja destul de îndepărtat (deceniul al șaselea al secolului XX). În al doilea rînd, mai ales dacă avem în vedere acel *Adieu au baroque?* al lui Jean Rousset din 1968 [5], va trebui să admitem și că, oricît de „fastuoasă" ar fi ajuns bibliografia la zi a barocului pe plan mondial (pentru a folosi termenul agreat, în acest sens, de Dan Horia Mazilu, autorul primei cărți dedicate integral barocului în literatura română [6]), pătrunderea sa pe teren românesc nu este decît un fenomen tardiv, ecou întîrziat al unor dispute de aiurea. Cultura românească nu se află încă în posesia unui concept propriu de baroc, concept cu care ne-am putea eventual permite să operăm și asupra propriei noastre istorii literare.

---

[5] În *L'intérieur et l'extérieur*, Paris, 1968, p. 239—245.

[6] *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, București, Editura Minerva, 1976, p. 9, nota 1.

Scanned with OKEN Scanner

Să examinăm, însă, mai îndeaproape, etapele prin care a pătruns el pe teren românesc.

După cum se știe foarte bine, diversitatea studiilor întreprinse în mai multe țări europene în cercetarea literaturii și artei secolului al XVII-lea a creat, la un moment dat, nevoia imperioasă a unui nou „concept general". *Cultura românească n-a participat, însă, la această dispută*, deși Blaga a vorbit, la un moment dat, de un anume „involt al barocului" [7] (aplicabil, fără îndoială, și la literatură) și deși tot el a mai făcut unele foarte pertinente observații referitoare la teoria „monocategorială" a stilurilor, emisă de H. Wölfflin, în 1915 [8]. Oricît ar părea de ciudat, nici succesorul său în ordinea acelorași preocupări, G. Călinescu nu ne procură o experiență culturală profund diferită. Și aceasta deoarece, în faimosul eseu cu care își deschide „impresiile asupra literaturii spaniole" (1946), G. Călinescu nu se dovedește a fi decît *primul* și *singurul* om de cultură român care a reflectat în deplină cunoștință de cauză asupra problemelor conceptului general de baroc (în sensul disputei existente pe plan european), fără aplicații la cultura română. G. Călinescu nu teoretizează deloc asupra formelor literare (ca atare), ci ilustrează metaforic doar „sensuri conceptuale generale", cunoașterea problemelor care apar în literatură fiind dovedită, în mod exclusiv, de citarea competentă a unor lucrări fundamentale dedicate barocului literar iberic (semnate de Ludwig Pfandl ori Helmut Hatzfeld) sau a unor lucrări dedicate romantismului, dar în care se cuprind bogate sugestii privitoare la „înrudirea" sa cu barocul (Fritz Strich, Oskar Walzel [9]). Din același punct de vedere al culturii române, eseul său e deci o adevărată apariție „barocă", discuția despre un baroc literar autohton (ca și aceea despre romantism sau clasicism) fiind pur și simplu ignorată, oricît, în principiu, cele trei mari concepte sînt pentru el și altceva

---

[7] *Trilogia valorilor*, Fundația regală pentru literatură și artă, 1946, p. 120.

[8] *Trilogia culturii*, Fundația regală pentru literatură și artă, 1944, p. 461.

[9] Vezi *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, E.P.L.U., 1965, p. 8, nota 1, p. 15, nota 4, p. 17, nota 2, p. 27, nota 2.

Scanned with OKEN Scanner

decît „tipuri universale, desprinse de contingențele istorice“ [10].

Lucrurile nu s-au schimbat prea mult, după cum vom vedea, nici în perioada care a urmat apariției eseului călinescian. Așa cum era de așteptat, neparticiparea culturii noastre la disputa europeană asupra barocului și, cu atît mai mult, asupra barocului în literatură, a făcut ca, în timp, din punctul de vedere care ne interesează, evenimentul cel mai important să-l reprezinte traducerile.

Cu toate acestea, pînă în 1976, anul de apariție a celei dintîi cărți dedicate integral „barocului românesc“ (cea a lui Dan Horia Mazilu) *nu putem consemna nici o apariție editorială în care barocul literar al unei alte literaturi să fi fost tratat cît de cît complet.* Dacă, în ceea ce privește barocul în genere, pînă la acel moment aveam — e adevărat — un număr de excelente versiuni românești ale unor lucrări de importanță capitală, cum sînt cele din Heinrich Wölfflin, Eugenio D'Ors ori Victor L. Tapié [11], în ceea ce privește barocul literar, prima carte de analiză tradusă la noi este de fapt cea a lui Jean Rousset [12] — iar nu concisul eseu teoretic al lui René Wellek, din 1946, tipărit încă din 1970 [13] —, în volum abia în 1976 (deși la Paris a apărut în 1954), *deci în același an în care ieșea de sub tipar și cartea lui Dan Horia Mazilu.*

Situația n-ar mai necesita comentarii dacă, în aceeași ordine, de idei, n-ar exista și o excepție — și încă una unică, de marcă. E vorba de contribuția lui Adrian Marino la studierea conceptului de baroc în literatură.

Adept al unei metode critice hermeneutice a ideilor literare, Adrian Marino a publicat, încă din 1973, un valoros

---

[10] *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, E.P.L.U., 1965, p. 15.

[11] Heinrich Wölfflin, *Principiile fundamentale ale istoriei artei. Problema evoluției stilului în arta modernă*, București, Editura Meridiane, 1968; Victor L. Tapié, *Barocul*, București, Editura Științifică, 1969; Eugenio D'Ors, *Trei ore în muzeul Prado. Barocul*, Editura Meridiane, 1971.

[12] *Literatura barocului în Franța. Circe și păunul*, București, Editura Univers, 1976.

[13] *The Concept of Baroque in Literary Scholarship*, publicat mai întîi în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. V/1946, p. 77—109 și reprodus în *Concepts of Criticism*, New Hawen and London, 1963, carte tradusă la noi: *Conceptele criticii*, București, Editura Univers, 1970.

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH. ASACHI“ IAȘI
435.000

Scanned with OKEN Scanner

studiu dedicat barocului literar [14], în fond o ingenioasă prelucrare „pe etape" a imensei bibliografii internaționale a problemei (studiu apărut, într-o formă ceva mai puțin dezvoltată, și într-o culegere de articole din 1971 [15]). Prin acest studiu domnia-sa reușește, pentru întîia oară la noi, să depășească cu adevărat nu numai stadiul „documentărilor generale" ori al „sugestiilor" teoretice (cuprinse de multe ori în cercetări cu caracter diferit) în ceea ce privește problema barocului literar european, ci și punctul mort în care se afla însăși problema eventualului baroc românesc. Adrian Marino își explică atitudinea de principiu în felul următor: „îndată ce confuzia și incertitudinea încep să dispară, ideea de baroc se dovedește deosebit de utilă și chiar strict necesară, deoarece ea definește o categorie estetică fundamentală, cu particularități specifice, ireductibile" [16]. Descoperit prin studierea unor anumite forme istorice ale artei occidentale, barocul a devenit deci un concept „strict necesar" al esteticii, rațiunile pentru care se impune a fi introdus în limbajul cercetărilor de specialitate nemaitrebuind să fie explicate. Preocupat încă din 1969 [17] de problema barocului românesc, Adrian Marino dă apoi (în 1973) și primul răspuns pozitiv în respectiva chestiune. Despre un baroc românesc se poate vorbi, spune domnia sa, în două feluri, o dată în sens *tipologic*, dimensiune pe care acționează categoria estetică, exprimată de: „stilistica, tipologia și caracterologia specific barocă" [18] și, a doua oară, „în sensul unor legături directe [...] cît și al afinităților structurale" [19], deci într-un mod mai mult sau mai puțin *istoric*, sărind *peste* postulatul călinescian al „modernizării".

În fine, cu toate că Adrian Marino n-a făcut decît „unele sugestii", așezate modest, la sfîrșitul unui studiu amplu dedicat barocului literar european, în mod practic *el a oferit primul răspunsul la întrebarea pe care ne-am pus-o și*

---

[14] *Dicționar de idei literare*, I, București, Editura Univers, 1973, s.v *Barocul*.

[15] *Barocul*, în ***, *Clasicism, baroc, romantism*, Cluj, Editura Dacia, 1971, p. 56—95.

[16] *Dicționar de idei literare*, p. 225.

[17] *Un baroc românesc?*, în *Cronica*, nr. 39/1969, p. 9.

[18] *Dicționar de idei literare*, I, p. 254.

[19] *Ibidem*, p. 253.

Scanned with OKEN Scanner

noi, cea referitoare la posibilitatea existenței unui baroc românesc ca perioadă a istoriei literaturii române vechi. Mai mult, prin această afirmație netă, Adrian Marino *a deschis practic calea tuturor acelor cercetări aplicate care fac tot mai insistent apropieri între literatura română veche și barocul literar european*, stîrnind spiritele urmașilor lui G. Călinescu și iritînd uneori chiar și pe cei care n-ar avea nimic împotriva statuării unui baroc literar ca perioadă a literaturii române vechi, dacă demonstrația ar fi făcută cu argumente pertinente.

In extremis, faptele par deci să aibă „fenomenologia" lor. Tocmai de aceea, deși nu putem să eludăm dificultățile, uneori insurmontabile, pe care le ridică însăși documentarea bibliografică într-o atare problemă, se poate considera azi ca deja „înmatriculată" tentativa de cercetare practică a literaturii române prin prisma conceptului de baroc (la noi încă aproape virgin), *oricare i-ar fi concluziile*. Și aceasta cu toate că, din păcate, după cum se va putea vedea în capitolul următor, prima ei etapă trebuie să fie, în mod cert, *aceea a stabilirii unui sens operant al noțiunii*, sens care poate fi obținut doar pe baza unui examen riguros al majorității accepțiilor cuvîntului și conceptului, a tuturor valorilor pe care i le-a dezvăluit și i le mai dezvăluie consultarea atentă a bibliografiei de specialitate. Pentru că, în afara unui astfel de examen, metodic și foarte precis — altul, cel puțin prin scop, decît cel pe care l-a efectuat Adrian Marino, dată fiind și criza actuală a conceptului în cercetarea aplicată — *rămîne cu totul incontrolabil efortul de a decanta acele elemente subtile care ar putea constitui, eventual, substanța unei discuții referitoare la existența barocului literar românesc, îndreptățind și un punct de vedere favorabil*.

2. Așa cum vom vedea din cele ce urmează dificultățile studiului aplicat nu se opresc aici. Cercetările de specialitate efectuate în ultimii ani asupra literaturii române au evidențiat — ne permitem s-o spunem — *eficiența reală* a celor două căi mari de abordare a problemei, indicate de Adrian Marino.

Cu toate acestea, pentru unii cercetători pare a exista încă un „model" istorico-cultural al conceptului, *recurent la nivelul formelor*, model pe care îl putem descoperi cală-

Scanned with OKEN Scanner

torind din literatură în literatură. Iar această situație a dus la apariția unei multitudini de „posibilități" și de „libertăți" în analiză — posibilități și libertăți asumate cîndva, în procesul constituirii conceptului — de unde și „șansa" de a configura mereu tot alte și alte „constante", „tensiuni" sau „arhipelaguri" baroce.

Or, numai dacă barocul este o constantă a spiritului, așa cum o considera Eugenio D'Ors, poate apărea oriunde și oricînd, în baza unui fond permanent, cîtă vreme, dacă e o realitate concret-istorică, oricît de complexă și oricît de „recurentă", el trebuie să aibă un anume corp, care îmbracă „modelul" abstract, motiv pentru care existența sa nici nu poate fi dovedită prin re-identificarea unor scheme generale, oriunde aiurea.

Tocmai de aceea, chiar desăvîrșita „întrupare" a caracterelor esențiale ale operei baroce — așa cum le definise Jean Rousset, *nota bene*, numai pentru literatura franceză din secolul al XVII-lea (respectiv *instabilitatea, mobilitatea, metamorfoza, dominația decorului*) — într-una din producțiile literaturii române vechi poate fi acceptată doar cu foarte multe rezerve, un atare eveniment fiind un fapt cu totul ieșit din comun, dacă avem în vedere distanțele geografice și culturale care separă cele două zone de cultură.

În acest sens, repetăm, deci, și subliniem: chiar dacă respectivele „trăsături" ar părea reale, fără ajutorul metodelor riguroase ale literaturii comparate, demonstrația în sine nu e decît o subtilă tautologie realizată în ordinea cunoașterii, prin „comprimarea" spațiului dintre concluzii și premise, dintre cauze și efect: „Între soluțiile posibile, ideea de baroc **ni s-a părut singurul** *instrument* (s.n.) potrivit în tentativa de explorare a universului acestei cărți (e vorba de *Istoria ieroglifică* — n.n.), alta decît una obișnuită" [20].

Adrian Marino a încercat, după cum am arătat, o primă punere a problemei barocului românesc, limitîndu-se la observația că se poate vorbi despre el în două feluri: *istoric* (cu referire la traduceri, prelucrări, creații originale scrise „sub influență", pastișe) și *tipologic* (situație în care apar stilistica și caracterologia specific baroce, ca manifestări ale spi-

[20] Doina Curticăpeanu, *Orizonturile vieții în literatura veche românească (1520—1743)*, București, Editura Minerva, 1975, p. 180.

Scanned with OKEN Scanner

ritului baroc); direcții pe care cercetarea aplicată s-a străduit să înainteze, creîndu-se chiar genul „ambigen" al investigației tipologico-istorice (despre care am vorbit mai sus).

Dacă însă, în analiza tipologică interesează exclusiv opera, în construcția sa profundă, *în investigația de tip istoric una din problemele cele mai delicate este aceea a spațiului de cultură în care ea a apărut*, argumentele de această natură putînd servi, aproape în toate cazurile, la o explicare „sociologică" integrală a nașterii și dezvoltării fenomenului artistic. Evident deci că, în cazul barocului, acest lucru este valabil și pe teren românesc, unde nu se poate face nici un moment abstracție de tiparele slavo-bizantine în care s-a dezvoltat cultura în trecut, în ultima instanță, de deosebirea de confesiune și de „viziune asupra lumii" care există față de aria ei occidentală. În Occident, problema relației cultural-literar își poate găsi soluționarea conferindu-se un rol explicativ acelor valori culturale globale ale epocii istorice în care de fapt literatura a apărut (etapa următoare fiind aceea a catagrafierii elementelor esteticește baroce și a detașării unei „teorii estetice a barocului istoric"). În aria de cultură est-europeană, însă, relația cultural-literar este însăși problema de fond a barocului „în genere", a existenței sau a inexistenței sale, din moment ce se poate obiecta că: „Pentru a se forma la noi o literatură barocă trebuia să se formeze un *spirit baroc*, o conștiință barocă. Iar existența acestui spirit la noi e greu de dovedit" [21]. Sau, altfel spus: „Motivul folosirii acestor forme (e vorba de hiperbat, imitarea sintaxei latine, de utilizarea unui limbaj perifrastic — n.n.) este la Cantemir unul personal, independent de un curent anume" [22]. În consecință, inexistența unei anumite ambianțe spirituale, posiblitatea ca artistul să fi avut cu totul alte rațiuni în alegerea unui anumit procedeu artistic, par a exclude „șansa" interpretării prin baroc.

În aceeași ordine de idei, dacă chestiunea barocului literar se pune, în perimetrul românesc, în mod capital ca o problemă a compatibilității sau incompatibilității cu tipul autohton de cultură, cam în același fel apare ea și *atunci*

---

[21] Sultana Craia, *Există un baroc românesc?*, în *România literară*, nr. 17/1972, p. 10.
[22] *Ibidem*.

cînd trebuie să apreciem calitativ valoarea unei influențe, unde nuanțările devin inerente. Pentru că, se știe, barocul s-a dezvoltat în tiparele literare ale Renașterii, motiv pentru care disocierea apartenenței unei opere la una din cele două perioade, prin prisma speciilor literare istorice, este foarte dificilă. *Valorile* literare renascentiste ori cele create în „vîrsta" barocului sînt mult mai ușor de depistat, pentru că reflectă o anume sensibilitate și o anume viziune a lumii. De aici, dacă influența unei literaturi asupra alteia n-a depășit acel nivel de la care se instituie *valoarea* căutată, nici efortul identificării ei nu se mai justifică — cel puțin pentru a sprijini opinia participării acelei literaturi la o mișcare de talie internațională. Cu această rezervă trebuie deci să reconsiderăm chiar cazurile reale de pătrundere pe teren românesc a unor forme literare specifice barocului, dar care, ieșind din aria de cultură în care au fost create puteau fi recepționate cu o funcționalitate diferită de cea inițială, din moment ce „migrația" ca atare a unei forme literare nu face și dovada circulației gustului literar în care s-a format sau de care a fost cultivată la un moment dat.

3. Exemplul pe care-l putem oferi, prin execelență, în acest caz, este arta emblemelor, ca și influența ei asupra literaturii române a stihurilor la stemă, pe care o vom analiza în cele ce urmează.

Emblematica apare în vremea Renașterii, prin accentuarea tendinței figurativ-simbolice a gravurilor pe lemn care însoțeau textele tipărite [23]. La Veneția, emblemele se semnalează încă din 1499 și 1505, în romanul alegoric *Hypnoerotomahia*, atribuit lui Horus Apollo, lucrare tipărită inițial de Aldo Manuzio și reeditată apoi foarte des. Succesul răsunător al emblematicii, odată cu care însuși sensul inițial al cuvîntului (ca element de marchetărie) se pierde, este asigurat, însă, de acele: „*Emblemata* ale lui Aliciat, care au fost la origine simple gravuri pe lemn executate pentru ilustrarea unor culegeri de epigrame antice de Georges Breuil, la

---

[23] Roger Caillois, *Apelul la emblemă*, în vol. *În inima fantasticului*, tr., București, Editura Meridiane, 1971, p. 35—48; Giuliano Pellegrini, *Introduzione alla letteratura degli emblemi*, în *Rivista di letterature moderne e comparate*, vol. XXIX/1976, nr. 1, p. 5—26.

Scanned with OKEN Scanner

cererea tipografului Steiner“ [24], fapt dovedit și de creșterea permanentă a numărului lor, în toate ediţiile succesive (de la 115, în 1536, la 213, în 1588 !). În fine, secolul al XVI-lea este dominat de embleme. Ele apar în lucrările lui Guillaume de la Perrière (Paris, 1539), Gilles Correzet (Paris, 1540), Maurice Scève (Lyon, 1544), Bocchi (Bologna, 1555), Vincenzo Cartari (Veneţia, 1571) ș.a.m.d.

Și totuși, doar odată cu trecerea spre secolul următor, prin culegerile lui Othon Vaenius, *Q. Horatii Flacii emblemata*, 1607, și *Amorum emblemata*, 1608 [25] iar apoi prin cele ale iezuiților Jérémias Drexel, *Meditații asupra eternității*, Colonia, 1631, și Henric Engelgrave, *Lux Evangelica sub velum sacrorum Emblematum rcondita*, Amsterdam, 1655, genul reușește să se autonomizeze cu adevărat, primind (prin Ercole Tasso, în 1613) un „cod sever“ de reguli ce trebuiau urmate în practică.

Limbajul emblemelor devine astfel: „cel mai complex și cel mai organizat, cel care le conține, le rezumă și le depășește pe celelalte“, întrucît „imaginea nu mai este o imitație a naturii, o reproducere zadarnică a obiectului [...] O emblemă este o enigmă reprezentată. Ea apare deci ca enigma enigmaticului“ [26]. Importanța textului devine secundară, imaginea se transformă din ilustrativă în simbolică, ceea ce explică și mai timpuria pătrundere a motivelor emblematice în gravurile alchimiștilor. Iar aici rostul lor era acela de a sugera, prin desene echivoce, calea de obținere a metalelor prețioase sau a pietrei filosofale, așa cum o arată subtitlul lucrării lui Michael Maier, *Scrutinium chymicum*, tipărită la Frankfurt, în 1587: „Secretioris naturae secretorum Scrutinium chymicum per oculis et intelectui accomodata, figuris cupro appositissime incisa ingeniosissima emble-

---

[24] Roger Caillois, *op. cit.*, p. 35.

[25] Aleksandr Morozov, *Kupidony Lomonosova. K probleme barokko i rokoko v Rossij XVIII veka*, în *Československá rusistika*, an. XV/1970, nr. 3, p. 105—114.

[26] Roger Caillois, *op, cit.*, p. 40, cf. și Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg, 1957, p. 54—55, fig. 46: „Ceea ce vedem este o *enigmă pictată a enigmaticului*. Figurile și obiectele reprezentate sînt într-adevăr concrete, însă sensul lor este și mai obscur decît obscuritatea pe care ne-o sugerează așa-numitele tablouri abstracte.“ (În tr. de V.H. Adrien, București, Editura Meridiane, 1973, p. 101.)

Scanned with OKEN Scanner

mata [...] illustratum“ [27]. Ca un argument în plus vom aminti și că din aceste lucrări emblemele trec și în opurile cu adevărat științifice, cum sînt cele ale lui Iohan Hevelius (1611—1687), care a lucrat în Polonia și a inspirat, fie prin *Prodromus Astronomiae*, Gdansk, 1960, fie prin lucrările anterioare, tipărite în 1668 și 1677, gravurile cu îngeri care împodobesc scrierea lui Lomonosov despre teoria electricității atomice: *Slovu o javlenijach ...*, 1753 [28].

O emblemă din epoca Renașterii putea reprezenta imaginea unui: „schelet bărbos care șade și se pregătește să mănînce un măr, avînd un corb la picioare (pentru că strigătul corbului amintește cuvîntul latin *cras* care înseamnă *mîine* sugerînd astfel iminența morții inevitabile)“ [29]. În noua epocă, dobîndind o funcționalitate diversă, de tip metaforic, sensul i se retrage însă în spatele unui exercițiu grafico-poetic aproape gratuit, într-o parabolă a misterului (simbol al adevărului fantastic), în care ochiul contemplă „monștri eteroclițiți în care chei, saci, aripi, jumătăți de floare, fragmentele unor unelte, aștri, coroane, lăute, sînt grefate unele pe altele doar pentru a mobila spațiul cel mai restrîns“ [30]. Și tocmai de aceea Zbigniew Morsztyn, considerat, încă din secolul trecut, întemeietorul poeziei baroce polone, comentează, în cele 114 scurte poeme ale sale, embleme (tipărite la Antwerpen și apoi Auxerre, în 1629) care în ediția franceză: „*nu au text* (s.n.), ci numai gravuri și sintetice propoziții descriptive cunoscute sub numele de « lemme »“ [31]. Ele respectă deci aceeași regulă care: „interzice în interiorul unei devize întrebuințarea unui verb la un mod personal, sub pretextul că deviza trebuie să rămînă termenul unei relații

---

[27] „Foarte ingenioase embleme ale tainelor celei mai tainice naturi, meticulos gravate pe cupru și alcătuite cu grijă pentru ochi și intelect“ (în tr. de Iulia Soare, ap. Roger Caillois, *op. cit.*, p. 42). Vezi, în același sens, și Janusz Pelc, *Les métamorphoses de l'emblématique et de l'iconologie à l'époque du Baroque*, în *Barocco fra Italia e Polonia*. A cura di Jan Ślaski, Warszawa, 1977, p. 155—177.

[28] Aleksandr Morozov, *art. cit.*, p. 105—110; Idem, *Padenie „gotfska faetona“. Lomonosov i emblematika petrovskogo vremeni*, în *Československa rusistiká*, an. XVII/1972, nr. 1, p. 23—27.

[29] Roger Caillois, *op. cit.*, p. 37.

[30] *Ibidem*, p. 40.

[31] Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, p. 79.

Scanned with OKEN Scanner

și nu să ajungă expresia autonomă a unei idei" [32]. De unde și încheierea conform căreia folosirea (de către Dan Horia Mazilu) a calificativului „descriptiv" pentru acest tip de propoziții eliptice de predicat este improprie, din moment ce, în principiu: „se izgonește din sentință orice denumire a unui obiect reprezentat în desen sub cuvînt că ar fi o tautologie" [33].

Acum, date fiind toate cele spuse mai sus, în ce fel poate fi explicat succesul est-european al volumului *Pia desideria* al lui Herman Hugo, cunoscut atît în Polonia cît și în Ucraina sau Cehia ori în mediile protestante [34], volum care ar fi oferit, prin „lemmele" sale, sugestia estetică a alcătuirii versurilor la stemă?

Fără îndoială că nu poate fi vorba decît de cauze extra-estetice și extraliterare, pentru că numai astfel se motivează complet tendința spre *explicitarea* combinației heraldice (care se manifestă în mod permanent, nu numai în textele românești), alături de evidentul caracter *politic* pe care îl capătă fenomenul în răsăritul european. La cele de mai sus trebuie apoi să mai adăugăm și posibila participare a unor motive care, în circumstanța posibilă a modelului polon, au putut favoriza acest fenomen, toate de natură extra-

---

[32] Roger Caillois, *op. cit.*, p. 39.

[33] *Ibidem.*

[34] „Polonezii vor traduce volumul lui Hugo de patru ori. În rusește va fi tipărită (sic!) în trei rînduri, iar în Ucraina își va găsi și un prelucrător" (Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, p. 129, cf. D. Čyževskyj, *K problemam literatury barokko u slavjan*, în *Litteraria*, vol. III/1971, p. 5—59, Id., *Istorija ukrainskoj literatury do godurealizmu*, New York, 1956, p. 253—269). Pentru alte opinii în problema barocului slav, vezi și Vaclav Černý, *K studijní problematice barokní*, în *Časopis pro moderní filologii*, an. XL/1958, nr, 3, p. 164—178; Andreas Angyal, *Slawistische Probleme der Ungarischen Kunstgeschichte*, în *Zeitschrift für Slawistik*, Band II/1957, Heft 1, p. 87—93, Ján Mišianik, *Charakteristika slovenskej literatúry za humanizmu a baroka*, în *Naše Veda*, Rocnik V/1958 (extras), Andreas Angyal, *Die slawische Barockwelt*, Leipzig, 1961, A. Pozdneev, *Poet XVII veka Gherman*, în *Československá rusistika*, an. XIV/1969, nr. 4, p. 150—158, D.S. Lihačev, *Barokko i ego russkji variant XVII veka*, *Russkaja literatura*, tom. XII/1969, nr. 2. Treceri în revistă, bazate pe contribuțiile anterioare ale lui D. Čyževskyj, A. Angyal, F. Wolmann, A. Morozov, G.N. Moiseeva, P. Lyžnyj, I.Z. Serman, E. Winter, V.P. Colosova, sînt prezentate la cel de al VI-lea Congres internațional al slaviștilor, Praga, 1968, despre literatura rusă

Scanned with OKEN Scanner

artistică [35], dacă nu chiar influența literaturii panegirice a vremii, înfloritoare atît în cultura polonă cît și în cea ucraineană [36] (literatură care, pe planul scrisului, îndeplinea la un moment dat, sarcini asemănătoare versificației heraldice).

Recapitulînd, emblematica s-a născut, după cum am văzut, în vremea Renașterii, „genul" emblemelor fiind, încă de pe atunci, deosebit de cultivat. Cu toate acestea, numai odată cu trecerea spre secolul al XVII-lea, deci spre acea epocă în care s-a consolidat în diferite țări barocul literar ca fenomen predominant — ne însușim în acest sens, pentru cadrul discuției, o opinie curentă — arta lor se individualizează într-un mod nou, căpătînd acel profil caracteristic ce impune considerarea ei în întregime ca un fenomen artistic care exprimă noua ordine estetică. Valoarea se instituie pe o canava cunoscută (e vorba, desigur, de întregul sistem tehnic în care erau elaborate emblemele, de rostul lor mărturisit). *Revoluția nu se produce însă la nivelul primelor straturi ale construcției operei, deja consolidate*, ci undeva mult mai adînc, acolo unde se petrece reorganizarea efectivă a mijloacelor de expresie — eventual prin instituirea „codului sever" de reguli formulate de Ercole Tasso — cea care duce de fapt și la apariția unui nou limbaj, a unei noi expresivități. Iar dacă ar fi impropriu să atribuim barocului întreaga tradiție

---

și, respectiv, ucraineană: H. Grasshoff, *Zur Frage des Barocks in der russischen Literatur* și P. Kirchner, *Strömungen und Gattungen in der ukrainischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, ambele în *Zeitschrift für Slawistik*, Band XIII/1968, heft 3, p. 307—318, și, respectiv, p. 329—336. Vezi, de asemenea, D.S. Lihačev, *XVII vek v russkoj literature*, în ***, *XVII vek o mirovom literaturnom razvitij*, Moscova, Editura Nauka, p. 299—328, și, mai nou, Zina Genyk-Berezovská, *K pozdně baroknímu ukrajinskému basnictví*, în *Československá rusistika*, an. XVII/1972, nr. 5, p. 198—205.

[35] Ipoteză formulată de Aleksandr Morozov în *Problemy barokko v russkoj literature XVII načala XVIII veka. Sostojanie voprosa i zadači izučenija*, în *Russkaja literatura*, 1962, nr. 3, p. 3—38, Idem, *Problemy evropejskogo barokko*, în *Voprosy Literatury*, 1968, nr. 12; Idem, *Kupidony Lomonosova*, pass.

[36] Pentru o viziune mai amplă a problemei, ca și a locului pe care îl ocupă literatura panegirică în ansamblul acestor literaturi, vezi și Riccardo Picchio, *La letteratura russa antica*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, 1968, capitolele *La grande difesa* și *Tramonto slavo ortodosso*, p. 240—260 și, respectiv, p. 261—298, Marino Bersano Begey, *La letteratura polacca*, Firenze-Accademia, 1968, capitolul *Sarmaici e barocchi*, p. 53—70.

Scanned with OKEN Scanner

a emblematicii, atît de înfloritoare încă din vremea Renașterii, cu atît mai mult se impune să nu exagerăm atunci cînd avem în vedere circulația emblemelor într-un spațiu de cultură cum este cel est-european, unde chiar rostul inițial al emblematicii putea fi înțeles într-un mod diferit.

Ce se poate spune deci, în concluzie, referitor la stihurile la stemă? D. Volovici, într-o carte dedicată apariției scriitorului în cultura românească, îl consideră pe Udriște Năsturel un „stihuitor cult" [37], tot așa ca și Dan Horia Mazilu, într-o lucrare mai veche [38]. Motivul îl constituie versurile în limba slavonă care apar în *Molitvenicul* cîmpulungean din 1635 (reluate, apoi, în *Pravila mică* de la Govora, în 1640), cele din *Antologhionul* imprimat tot la Cîmpulung, în 1643, precum și cele atribuite aceluiași autor de Dan Horia Mazilu, cuprinse în *Cartea despre urmarea lui Hristos* (versiunea slavonă a celebrei *De imitatione Christi*), Mănăstirea Dealu, 1647, ori cele atribuite lui nu numai de Dan Horia Mazilu ci și de alți cercetători [39], cuprinse în *Triodul penticostar* din 1649.

O atare afirmație ni se pare cît se poate de justă. La fel de îndreptățit ni se pare să considerăm și că, prin stihurile la stemă, se inițiază o adevărată tradiție, ce se va urma aproape un secol, prin autori ca Varlaam, Daniil Panonianul, Dosoftei, Antim Ivireanul, episcopul Mitrofan al Buzăului, Radu Greceanu, diaconul Mihail Ișfanovici.

Nimic nu ne îndreptățește, cu toate acestea, să legăm și estetic acest fenomen cultural de barocul european și, cu atît mai puțin, de arta emblemelor, *așa cum evoluase ea în secolul al XVII-lea*. Și aceasta chiar dacă motivația culturală există (e foarte posibil ca sugestia să fi venit din direcția emblematicii).

---

[37] *Apariția scriitorului în cultura românească*, Iași, Editura Junimea, 1976, p. 20.

[38] *Udriște Năsturel*, București, Editura Minerva, 1974 (vezi mai ales capitolul *Primul stihuitor cult în limba română*, pass.).

[39] Virgil Cândea, *L'umanisme d'Udriște Năsturel et l'agonie des lettres slavonnes en Valachie*, în *Revue des études sud-est européennes*, VI/1968, nr. 2, p. 239—287, și G. Mihăilă, în *Literatura română veche*, vol. II, București, 1969, p. 270 (studiul lui Virgil Cândea este acum tipărit și în limba română, în vol. *Rațiunea dominantă*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1979, p. 33—78).

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce lipsește, după cum se poate vedea cu ușurință, este elementul hotărîtor: nu avem de a face cu o tratare în spirit baroc a emblematicii, lucru ce poate fi dovedit în mod foarte clar. Ceea ce face ca, văzut astfel, după cum se exprima la un moment dat Andrei Pippidi, barocul să rămînă „un stîlp indicator la începutul unui drum neumblat“ [40], oricît „nașterea unor forme literare noi, a căror apariție ar fi concretizat dorința de integrare într-un context cultural european, indiferent dacă, în acel moment, era sau nu dominat de baroc, este de reținut“ [41].

4. Trecînd prin toate cele de mai sus, problema fundamentală a barocului românesc rămîne, după cum se vede, aceeași „dilemă“ a compatibilității tipurilor de cultură, a permeabilității ariei sud-est europene la nou, a felului în care a dialogat ea — dacă a făcut-o — cu Occidentul, în ultimă instanță cea a relației între *funcția constructivă* a modelului și *valoarea modelatoare* a tipului de cultură în care o anume influență s-a manifestat.

Faptele, evenimentele, operele literaturii române vechi sînt însă cunoscute și au fost în bună măsură studiate (uneori exemplar). De asemenea, n-ar exista decît foarte puține, chiar prea puține speranțe ca, pe baza unor descoperiri surprinzătoare, care „să merite efortul“, întreaga imagine pe care-o avem acum despre cultura română veche să se schimbe, ca în mod neașteptat să ni se impună a vedea cu totul altfel istoria vechiului fenomen cultural de la noi. Se știe, elementele gotice, romanice, bizantine, georgiene au fuzionat într-adevăr, de-a lungul întregii noastre istorii, în edificiul culturii naționale, esențială fiind mereu inovația subtilă, globală, făcută cu inteligență și, adeseori, cu geniu, „pe dedesuptul“ sau „pe deasupra“ a ceea ce s-a luat de aiurea. Însuși N. Iorga a afirmat acest lucru în mai multe rînduri și l-a demonstrat (de și mai multe ori) cît se poate de clar.

Dar dacă evoluția literaturii române vechi nu poate fi concepută în afara contextului culturii în care s-a format,

---

[40] Andrei Pippidi, *O teorie eclectică a barocului românesc*, în *Revista de istorie și teorie literară*, tom 25/1976, nr. 4, p. 596.

[41] Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

fiecare element nou trebuind să pătrundă în interiorul „sistemului" ei pentru a putea fi acceptat, acest lucru mai înseamnă și că de felul în care concepem noi înșine acest sistem depinde, în mod hotărîtor, chiar concluzia pe care o vom trage din analiza faptelor particulare. Acestea nu vor putea schimba nimic esențial pe planul sintezei dacă nu vom concepe o relație dialectică liberă între fapte și optica prin care privim *întreg* fenomenul.

În plus, numai pe această cale „insuficiența" datelor particulare venind în sprijinul unei teorii a barocului literar românesc — inexistentă, credem noi, pînă în prezent, datorită în primul rînd rezistenței modelului călinescian și lovinescian de analiză a literaturii — poate fi într-adevăr suplinită. Și aceasta pentru că, în fond, evoluția picturii, sculpturii, gravurii ori arhitecturii românești din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, arte pe deplin constituite în specificul lor, nu poate fi ruptă de aceea a fenomenului literar, deși, după anumite opinii, el e încă cuprins într-o ordine culturală globală. Mai mult, pe planul demonstrației ne putem servi, fără să apelăm la nimic din ceea ce s-a spus despre barocul literar (deși astfel vom da, poate, și un prim răspuns pozitiv întrebării referitoare la posibilitatea existenței unui baroc al literaturii române vechi), de argumentele care vin din celelalte domenii ale artisticului, obținute independent de cercetarea literară.

5. În ceea ce privește arta gravurii — ca ilustrație de carte, sculptură în lemn —, se știe, ea a fost introdusă la noi chiar de Macarie, odată cu prima carte tipărită, în 1508. Fără să împărtășim neapărat un punct de vedere ca al Eleonorei Costescu, care distinge trei faze în evoluția istorică a gravurii românești *(clasică* — secolul al XVI-lea, *barocă* — secolul al XVII-lea, și *rococo* — secolul al XVIII-lea [42]), nu putem să nu observăm multitudinea de fapte care pledează pentru existența unor strînse legături tematice și tehnice între arta gravurii dezvoltată pe teren autohton și tehnici și procedee specifice gravurii occidentale. Iată cîteva exemple.

---

[42] *L'art roumaine et l'art bulgare aux XVIII-e et XIX-e siècle*, I, în *Revue des études sud-est européennes*, tom VII/1970, nr. 1, p. 50—51.

Scanned with OKEN Scanner

Cam în vremea domniilor lui Matei Basarab și Vasile Lupu, repertoriul ornamental se îmbogățește masiv, mai întîi prin înlocuirea elementelor decorative tradiționale cu elemente ale barocului (cercuri care se întrepătrund, cercuri înlănțuite). Odată cu domnia lui Brîncoveanu pătrund și elemente din acel „baroc de Levant", „baroc de Salonic" comun sculpturii de iconostas și de strană, realizării stucaturilor etc. în toată peninsula balcanică și care corespunde: „de fapt fazei tîrzii, « rococo », a barocului occidental" [43] (despre prezența unui atelier de gravură la curtea lui Constantin Brîncoveanu vorbește și Anton Maria del Chiaro [44]). În secolul următor, Mihail Strilbițchi, în ilustrația la *Prăvălioara în care se cuprind cele șeapte taine*, Iași, 1784, folosește tehnica, larg utilizată în barocul occidental, a compoziției gravurii pe registre suprapuse inegale, introducînd, ca semnătură, un „blazon baroc" [45]. Și tot așa, călugărul Simeon, inițiatorul școlii de gravură de la mănăstirea Neamț, de pe lîngă tipografia deschisă aici în 1802, care continuă această tradiție, realizează în manieră barocă ilustrațiile la *Scara cuviosului părintelui nostru Ioan*, Neamț, 1814, prin Ghervazie, elevul său, pătrunzînd și sugestii ale gravurii germane, care avea de mai multă vreme o intensă circulație balcanică [46].

Aceleași lucruri se pot spune și despre pictură. Deși tradiția bizantină se păstrează vie, mai ales datorită școlii de la muntele Atos, în bisericile de la Filipești și Măgureni pătrunde, pentru întîia oară la noi, portretul realist, inovație ce vine din Occident, unde Cantacuzinii

---

[43] *Ibidem*, p. 51.

[44] „Ho veduto eziando intagli, tanto in legno, quanto in rame, per uso della stamperia di cui a mio tempo era direttore monsignor Aretino". (*Istoria delle moderne rivoluzioni della Valachia*, Bucarest, 1914, ed. Iorga, p. 51.)

[45] T. Mihăilescu, *Aportul lui Mihail Strilbițchi în orientarea laică a tiparului la sfîrșitul secolului al XVIII-lea*, în *Prima sesiune de bibliologie și documentare*, București, 15—16 decembrie, 1955.

[46] B. Brezeanu, *Rudimente de învățămînt artistic la „zugravii de subțire" din Moldova și Țara Românească*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, IX/1962, p. 79—105.

Scanned with OKEN Scanner

își desăvîrșeau studiile [47]. Marele complex de la Hurez, ridicat de Constantinos „ot Tîrgoviște", între 1692—1704, ajutat și de o numeroasă echipă de meșteri locali, amintește în pictură stilul cretan, alături de acela de la muntele Atos ori de unele influențe occidentale nemijlocite [48].

În fine, fenomene cum sînt cele de mai sus nu sînt izolate, așa cum ar putea părea la prima vedere, ci fac parte dintr-un proces mai vast, inițiat, la noi, odată cu apariția picturii murale exterioare, în Moldova, inovație de o deosebită originalitate [49] și prin care începe de fapt „provincializarea" picturii de tradiție bizantină, în fond dobîndirea unei personalități naționale. Pe plan balcanic, centrele de expansiune ale stilului pictural occidental vor fi, pe rînd, Dubrovnicul, insula Creta, Pécs (în Ungaria), influența lor intensificîndu-se în secolul al XVII-lea și determinînd constituirea unor centre noi, de iradiație, la Iași, Tîrgoviște, Berat, Korce, Kastoria, Nauplie. „Rolul Veneției, mai ales în Grecia, dar ale cărui reflexe se regăsesc în pictura sîrbă, albaneză și valahă — spune, în acest sens, M. A. Musicescu — pare să fie cu mult mai activ decît s-a afirmat pînă în prezent", întrucît „Bizanțul devenise mai mult sau mai puțin un tel de strămoș comun, prestigios, e adevărat, dar a cărui imagine reală devenea tot mai puțin activă" [50].

Alături de intluențele italiene care vin prin intermediu venețian, la noi pătrund însă și elemente figurative baroce provenind din arta flamando-olandeză (prin filieră ruso-ucraineană) ori austriacă. Acesta este cazul lui Guido Reni care, prin cele două lucrări comandate pentru biserica Santa Maria della Concezione, din Roma, respectiv *Mater dolorosa* și *Arhanghelul Mihail ucigînd balaurul*, influențează fenomenul artistic austriac, de unde înrîurirea sa ajunge pînă în opera

---

[47] M.A. Musicescu, *Introduction à une étude sur le portrait de fondateur dans le sud-est européen. Essay de tipologie*, în *Revue...* tom VII/1969, nr. 2, p. 282—310, și Idem, *Etapes du langage pictural aux XVI-e — XVIII-e siècles. Réflexions sur la relation entre la forme artistique et «l'oeuvre témoin»*, în *ib.*, tom X/1972, nr. 2, p. 173—189.

[48] T. Voinescu, *Școala de pictură de la Horez*, în *Omagiu lui George Oprescu*, București, 1961, p. 573—587, și ***, *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, București, 1970 (capitolul despre pictura veche).

[49] S. Ulea, *L'origine et la signification idéologique de la peinture extérieure moldave*, în *Revue roumaine d'histoire*, I/1963, p. 29—71.

[50] M.A. Musicescu, *Etapes du langage pictural...*, p. 182.

Scanned with OKEN Scanner

artiștilor țărani din Transilvania, în gravurile în lemn și în pictura pe sticlă [51]. Pătrunderea motivelor occidentale în iconografia tradițională se datorează, adesea, circulației gravurilor, cuprinse uneori în albume. Astfel este cazul acelei *Biblia Eclypta*, de Cristophe Weigel, tipărită la Augsburg, în 1695, din care maeștri iconari bănățeni, odată cu încetarea ocupației turcești (1552—1618), s-au inspirat în pictura unor scene ca *Întoarcerea fiului risipitor*, *Isus binecuvîntînd copiii*, *Vindecarea orbului și a paraliticului* etc. Și tot așa, imaginea sfîntului Hubert, din gravurile pe metal ale lui Dürer, se poate recunoaște pînă și în pictura murală din biserici, cum se vede la Frumoasa (Iași), Hurez, Cheia, Crasna (Prahova) ori Mănăstirea din Vălenii-de-Munte.

Laicizarea picturii bisericești, fenomen ținînd, cum am spus, de un proces mai amplu de autohtonizare a stilului pictural bizantin, se poate demonstra, la rîndul ei, și prin pătrunderea peisajului în pictura religioasă, alături de reprezentarea unor episoade extrase din cărțile populare. De la un moment dat, scene din *Floarea darurilor*, *Varlaam și Ioasaf*, *Esopia*, *Alexandria*, *Fiziolog* se întîlnesc pe pereții bisericilor din Valea-Muscel, Băjești-Muscel, în biserica din Peretu — Drăgănești (județul Olt) [52], în vreme ce modul de tratare a temei *Arhanghelului Mihail ucigînd balaurul*, din tabloul lui Guido Reni, ajunge și în lucrările gravorilor de la muntele Atos, de unde se răspîndește în Muntenia și Oltenia. Aici îl găsim în pictura murală a bisericilor Sfinții Arhangheli de la Ionești (Mincu), în biserica din satul Cătunele de pe Valea Motrului, în biserica Tuturor sfinților din Baia-de-fier, în biserica Sfîntul Nicolae — Tabaci din Vălenii-de-Munte, tot așa cum amintirea celebrei xilogravuri a lui Dürer *Cei patru cavaleri ai Apocalipsei* se resimte, și

---

[51] Eleonora Costescu, *L'art du sud-est européen et l'Occident à l'époque moderne*, în *Revue des études...*, tom XII/1974, nr. 3, p. 372.

[52] V. Brătulescu, *Elemente profane în pictura religioasă*, în *Buletinul comisiei monumentelor istorice*, XXVII/1934, fasc. 80, p. 49—67 și M. Golescu, *O fabulă de Esop trecută în iconografia religioasă*, în *ib.*, p. 72—73. Asupra prezenței unor elemente tematice laice în pictura murală vezi și semnalarea mai veche a lui Ion Bianu, *Însemnări autografe într-o carte veche de Dosofteiu Mitropolitul Moldovei (1663—1683)*, în *Analele Academiei Române*, seria II, tom XXXVI/1913—1914, *Memoriile secțiunii literare*, București, 1915, p. 151—160.

ea, în maniera în care sînt pictate scenele de gen în biserica veche din Călimănești-Vîlcii, în biserica Adormirea Maicii Domnului din Turcheș (Brașov) [53]. În sfîrșit, motive cum sînt cel *al pustnicului crucificat chinuit de demon*, înfățișat de Preda Zugravul și Nicolae Efrem, în 1699, pe fațada vestică a capelei cimitirului de la Hurez, alături de cele reprezentînd *vămile văzduhului, roata vieții, moartea celui drept și a celui păcătos, moartea bogatului avar* vor determina pictura bisericească a secolului al XVIII-lea să se orienteze către: „un gust al fantasticului și al macabrului [...] pe care ființa umană le caută pentru a uita" [54], dominată de imaginea morții, imagine amintind, prin atmosfera terifiantă, pictura lui Hans Holbein din *Bilder des Todes*.

Ne putem însă servi, în încheiere, și de altfel de exemple pentru a dovedi caracterul unitar și sincretic, sub raportul receptivității stilistice, a artei și culturii secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea.

Unul din centrele de orfevrărie occidentală binecunoscut în epocă este acela de la Kiprovak, orășel situat în nord-vestul Bulgariei, la circa 60 km de Dunăre. Meșterii aurari originari de aici — cunoscuți la noi și sub numele de *zlătari* — au lucrat mult în Muntenia, unde au creat, în secolul al XVII-lea, o adevărată școală. Analizînd caracterele stilistice ale cîtorva din operele lor (ferecătura în argint aurit, lucrată de Franco Marcanici pentru un manuscris al mănăstirii Dealu, în 1642, precum și chivotul mănăstirii Tismana, lucrat în argint de Iacov și Marco, în 1671), Dinu Giurescu observa, de exemplu, pe lîngă elemente care „amintesc orfevrăria gotică, în revanșă" [55] altele care „aparțin bogatului repertoriu al Renașterii europene și Orientului" [56]. Aceluiași amestec de stiluri îi rămîn fideli și învățăceii lor locali, care vor lucra în argint lacra pentru moaștele sfîntului Nicodim de la Tismana, în 1671, și vor turna chivotul mănăstirii Snagov, între 1673—1674. De data aceasta, însă, alături de elementele mai sus menționate pătrund și altele (e vorba

---

[53] V. Brătulescu, *Comunicări: Biserici din Argeș și Vîlcea*, în *Buletinul comisiei monumentelor istorice*, XXVII/1934, fasc. 79, p. 44.

[54] Eleonora Costescu, *L'art roumaine et l'art bulgare...*, p. 68.

[55] *Maître orfèvre de Kiprovak en Valachie au XVII-e siècle*, în *Revue des études...*, tom II/1964, nr. 3—4, p. 485.

[56] Dinu Giurescu, *Maître orfèvre de Kiprovak...*, p. 499.

Scanned with OKEN Scanner

de coloanele împodobite cu mari frunze de acant, în torsadă, de elementele decorative florale plasate între medalioane și pe arcadele lobate etc.) care, toate, amintesc de „maniera barocului, prin abundența de elemente decorative de pe toată suprafața lucrării“ [57].

În sfîrșit, reprezentarea fecioarei cu pruncul, care apare pe fețele laterale ale chivotului [58], provine din aceeași arie culturală ca și elementul decorativ al coloanelor cu frunze de acant, care pare a avea o răspîndire de epocă, din moment ce îl regăsim și în ilustrația de carte, chiar pe pagina de titlu a *Cărții românești de învățătură*, tipărită la Iași, în 1643 [59] (alături de mai sus-pomenitele motive florale și vegetale).

6. În concluzie, ceea ce se poate spune azi despre șansele unui studiu aplicat, care să încerce identificarea unui baroc literar românesc în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, poate fi sintetizat, credem, în următoarele cîteva aserțiuni cu caracter general. Așa cum arată studiile efectuate asupra celorlalte zone ale artisticului, secolele în discuție nu par a mărturisi existența unor tipare culturale „imperialiste“, care să tindă spre subsumarea tuturor formelor de expresivitate intereselor unei unice dominante de gen, în sensul de foarte rigid model interior. Dimpotrivă, ținînd de un proces de autohtonizare a orizontului cultural bizantin, evoluția fenomenului artistic din aceste secole se cade a fi imaginată pe dimensiunea unui viu dialog purtat cu experiențe artistice foarte diverse, ortodoxia nefiind, așa cum s-a crezut multă vreme, o piedică în calea acestui proces.

Avînd în vedere relația liberă, în sens dialectic, pe care o presupuneam ca strict necesară atunci cînd vorbeam de raportul dintre fapte și optica prin care privim întreg fenomenul cultural (deci și literatura), asemenea constatări conduc și spre concluzia că nici azi nu ne aflăm în posesia unei explicații socio-culturale suficient de clare a ceea ce s-a petrecut de-a lungul celor două sute de ani în cultura română. Cea mai cunoscută teorie, în acest sens, cea a „Bizanțului

---

[57], [58] și [59] Dinu Giurescu, *Maître orfèvre de Kiprovak...*, p. 497, p. 499 și, respectiv, p. 509.

Scanned with OKEN Scanner

după Bizanț", emisă de N. Iorga, nu epuizează la un examen ceva mai atent, datele problemei [66].

Inexistența unui consens în ceea ce privește explicația generală a fenomenului cultural românesc în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, descoperirea unei circulații foarte vii a temelor, manierelor de prelucrare stilistică și chiar a simplelor tehnici artistice, alături de permanenta lor interpretare în virtutea unei scări de valori care, dimpotrivă, pare a favoriza contactele culturale, oferă, în sfîrșit, o șansă cît se poate de clară studiului aplicat pe care îl intenționăm. El nu va putea fi posibil fără respectarea tuturor acelor exigențe pe care, mai mult sau mai puțin limpede, le-am arătat mai sus. E vorba de:

a) stabilirea unui sens bine delimitat al noțiunii cu care operăm, pentru că, altfel, devine cu totul incontrolabil efortul de a disocia elementele care pot constitui într-adevăr substanța unei discuții referitoare la existența unui baroc literar românesc;

b) evitarea unui mod de a aborda problema în chip schematic — concepînd, deliberat sau nu, un „model", istorico-cultural al conceptului, prin care nu facem decît să creăm un gen mixt, al investigației tipologico-istorice;

c) permanenta coroborare a criteriului istoric, prin care faptelor trebuie să le oferim o explicație cu miez, autohton, cu un criteriu mai general, de tip valoric. În funcție de acesta din urmă, avem dreptul să vorbim de baroc fie acolo unde sensul unei experiențe artistice recunoscute ca de același gen mărturisește deplina sa vitalitate și pe teren românesc, fie acolo unde o atare asociere (cu barocul) n-a mai fost făcută pînă acum, dar ea este dedusă din logica faptelor.

---

[60] Chestiune pe care am încercat s-o lămurim în articolul nostru *„Bisanzio dopo Bisanzio" in letteratura. Per la necesità di un riesame della questione*, în *Revue des études sud-est européennes*, XIX/1981, nr. 3 (sub tipar).

Scanned with OKEN Scanner

II. CONCEPTUL DE BAROC ÎN CERCETAREA LITERATURII

A. „NEREGULAT", „BIZAR", „INEGAL"

1. CHESTIUNEA ETIMOLOGIEI. 2. *BARROCO* (*BAROQUE*, 1531), *BAROCO*, *BAROCCHIO*, *BALOCCO* ȘI CHIAR FEDERIGO BAROCCI (1528—1612). 3. NATURA PROCESULUI DE TRANSFER LEXICO-SEMANTIC: SAINT-SIMON, *MEMORII*, 1711. 4. FECUNDITATEA INDISCUTABILĂ A ÎNȚELESURILOR ORIGINARE ALE CUVÎNTULUI.

1. După cum este cunoscut, altfel decît sub aspectul căii de pătrundere în limba română [1], problema originii termenului *baroc* (it. *barocco*; sp., port. *barroco*; fr., engl. *baroque*; germ. *barock*; rom. *baroc*) nu a preocupat la noi în mod deosebit pe specialiști [2], deși cuvîntul tinde să primească întrebuințări din ce în ce mai complexe. O atare stare de lucruri ne întîmpină și în condițiile în care, pentru multe din studiile teoretice și aplicate, chestiunea prezintă o importanță deosebită, interesul pur lingvistic fiind dublat, așa cum vom arăta mai jos, de acela istorico-cultural, *întrucît sensurile etimologice ale cuvîntului joacă și azi un rol cu totul deosebit în procesul de constituire a accepțiilor conceptuale*. Iată, însă, și un exemplu concret.

Pornind de la ideea că, sub aspectul denominației, era mai firesc să se presupună „o bizarerie a intuiției directe decît

---

[1] I. Ștefan, *Cuvîntul baroc în limba română*, în *Limba română*, XXIV/1975, nr. 2, p. 121—127.

[2] Nu posedăm, în acest sens, decît succinte expuneri ale „stării problemei", făcute cu scopul introducerii în discuție a conceptului de baroc artistic, în * * *, *Clasicism, baroc, romantism*, p. 40—41, A. Marino, *Dicționar de idei literare*, p. 225—226, A. Mitescu, *Baroc*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XXII/1973, nr. 4, p. 599 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

a unui raționament pierdut în abstracțiuni" [3], E. Papu optează, din punct de vedere etimologic, pentru cuvîntul portughez *barroco*, cuvînt care denumea, mai întîi în această limbă, o anume „varietate de perlă". Susținută și cu alte argumente decît cel de mai sus — printre care influența pe care au avut-o asupra artei europene unele motive ale navigației și faunei marine din stilul manuelin al anilor 1500 (scoica, mai ales) — respectiva etimologie conduce, aproape direct, și la o anumită opinie asupra accepției fundamentale a conceptului. El este definit la Edgar Papu ca „expresie potențială a arătării", în evidentă contradicție cu ceea ce teoretizează, în aceeași ordine de idei, H. Hatzfeld ori Eugenio D'Ors („formele care zboară"). Or, fără a mai intra în amănunte, între opțiunea etimologică și aceea privind înțelesurile de bază ale conceptului se vădește a exista astfel o legătură foarte strînsă. Una dintre cauzele pentru care conceptul „continuă să rămînă [...] destul de confuz și echivoc, plin de dificultăți și contradicții" e controversa — pentru că este vorba într-adevăr de o controversă — care începe, așa cum spune A. Marino, „prin chiar precizarea originii cuvîntului" [4].

În altă ordine de idei, lăsînd pentru moment la o parte discutarea propriu-zisă a varietății etimologiilor propuse pe plan internațional, în cele ce urmează va trebui, credem, să mai subliniem și un alt fenomen. E vorba de evidenta contradicție care există între numărul soluțiilor propuse sub raportul etimologic și cazurile (rarisime) de tratare a chestiunii pe baza metodelor specifice ale disciplinelor lingvistice, deși „numirea stilului este departe de a se reduce la semnificația unui simplu cuvînt arbitrar sau convențional" și „ea poartă însăși cheia către esența feno-

---

[3] E. Papu, *Baroco sau Barroco?*, în *Barocul ca tip de existență*, vol. I, București, Editura Minerva, 1977, p. 68.

[4] A. Marino, *op. cit.*, p. 225. Ceea ce nu înseamnă că, *mutatis mutandis*, A. Marino n-ar avea, în ceea ce privește etimologia, și o opinie proprie, formulată prin acceptarea unei duble proveniențe, „după toate indiciile". E vorba de port. *barroco* (al cărui sens primitiv era legat de forma perlei) și de numele unui raționament scolastic, lat. med. *baroco*, luat în derîdere de umaniști, de la care au provenit „două grupe de sensuri", sensuri întrunite, încă din secolul al XVI-lea, „în adjectivul *baroc*" *(ibid.)*.

Scanned with OKEN Scanner

menului“ [5]. În consecință, chiar și azi, răspunsul direct la problema etimologiei barocului nu îl poate oferi decît un examen de specialitate, examen efectuat pe baza analizei atente a tuturor grupurilor de cuvinte relativ omofone în mai multe limbi și într-o anumită perioadă istorică. Acestor cuvinte se impune a le urmări atît propria proveniență cît și, în continuare, sensurile și contextele în care circulau, pentru ca, într-o a doua etapă, să se poată realiza înregistrarea efectivă a dezvoltărilor lor figurate, singurele de la care a putut pleca acel înțeles deosebit de fecund din care s-a născut termenul actual.

2. Primul dintre aceste relative omofone este ibericul *barroco* (în spaniolă, castiliană și portugheză), dezvoltat în castiliană și în formele *barrueco* și *berrueco*, cuvînt care posedă chiar variante dialectale: *berroco* (Lamano), *borruco* (Feraz) sau derivate: *berrocal* (în spaniolă și castiliană) [6]. După Josè Pedro Machado, sensul său este atît acela de „pêrola irregular“, cît și cel de „penedo alto e isolado, sobranceiro au valle *ou* terra plana“ [7], pentru formele *barrueco* și *berrueco* identificîndu-se și cele de „nódulo de las rocas“ [8], respectiv, „tumor del iris, tolmo granitico“ [9], în vreme ce *berrueco*, *borruco* și *berrocal* mai înseamnă, în ordine, și „peñasco“, „pedrusco“ ori „peñascal“ [10]. Din punct de vedere etimologic, încă din 1954, J. Corominas [11] considera improbabilă soluția oferită prin celticul **barros* = „piatră“, acceptată, la un moment dat, pe urmele lui Brüch (în *Wörter und Sachen*, VII, 1921, p. 166). Cu mult mai plauzibile i se par fie

---

[5] E. Papu, *loc. cit.*, p. 67.

[6] Vincente Garcia da Diego, *Diccionario etimologico español e hispanico*, Madrid, 1954.

[7] José Pedro Machado, *Diccionario da lihgua portuguesa*, Lisbõa, 1958: „perlă de formă neregulată“, „piatră înaltă și izolată, deasupra unei văi sau a unei întinderi plane“. Pentru echivalentele portugheze *barro, barroca, barrocal, barroca*, ca și pentru utilizările lor în context, vezi și Antonio de Moraes Silva, *Diccionario da lingua portugueza*, vol. I, Rio de Janeiro — Lisbõa, 1890.

[8] „Nodúl al pietrelor“.

[9] „Tumoare a irisului, stîncă înaltă de granit“.

[10] „Stîncă ascuțită“, „bloc de piatră necioplită “, „țanc ridicat.“

[11] *Diccionario critico etimologico de la lengua castellana*, vol. I. Berna, 1954.

Scanned with OKEN Scanner

cele care fac să descindă întreaga familie de cuvinte din lat. *verruca*, atestat la Pliniu: „maculae et verrucae geminarum" (H. V. XXXVII, 159) — de unde sensul iberic de „eminencia del terreno" [12] (pentru *barrueco*, *berrueco* putîndu-se identifica și un sufix preromanic **-occiŭ*) —, fie cele care îl apropie de lat. *rocca*, la care s-ar fi putut adăuga prefixul celtic **ver-*, de unde și sensul de „roca ingente" [13]. În fine, o altă serie de interpretări raportează întregul grup de cuvinte la un iberic *barro* = „noroi, argilă", plecînd de la un sens al port. *barroca* — cuvînt asemănător numai din punct de vedere fonetic cu cele amintite mai sus — care are sensul de „tereno scabro e fangoso" [14], fără ca astfel problema etimologiei tuturor acestor cuvinte să se fi închis. Iar varietatea opiniilor emise de-a lungul vremii dintr-un atare punct de vedere este chiar deconcertantă. În 1878, E. Littré lega, sub aspect etimologic, cuvintele *barroco*, *barrueco* și *berrueco* de termenul scolastic *baroco*, de care am mai vorbit, atunci cînd scria că „aceste cuvinte provin fără îndoială de la *baroco* (a se vedea acest cuvînt), vechi termen al scolasticii" [15]. Tot așa, în 1907, O. Pianigiani, „urmîndu-l pe Diez", sugera chiar un lat. *bis-rocca*, „piatră de formă neregulată (*bis* cîteodată *dis*, particolă peiorativă", pe lîngă la fel de probabilul lat. *verruca* [16], menționat încă din 1868 de *Enciclopedia Larousse* și reluat, în 1958, de însuși dicționarul Academiei spaniole [17].

Doar pentru a arăta stabilitatea și deplina coerență a sferei semantice a acestor cuvinte în timp, în cele ce urmează ne vom strădui să dăm și cîteva exemple de utilizare concretă

---

[12] „Pete și neregularități ale formei pietrelor prețioase", „proeminență a terenului".

[13] „Piatră enormă".

[14] C. Battisti, G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, vol. I. Firenze, 1950 și, mai ales, D. Olivieri, *Dizionario etimologico italiano concordato coi dialetti, le lingue straniere e la topo-onomastica*, Milano, 1961: „teren accidentat și plin de noroi".

[15] É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, vol. I, Paris, 1878.

[16] O. Pianigiani, *Vocabulario etimologico della lingua italiana*, Roma-Milano, 1907.

[17] P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^s siècle*, vol. II, 1867, în care este pomenit și un obscur *bar-roca* (?!), dar și *baroco*: „cuvînt aparținînd vechii scolastici și a cărui formă bizară excită rîsul"; *Diccionario de la lengua española*, Madrid, 1956.

Scanned with OKEN Scanner

exemple alese din a doua jumătate a secolului al XVI-lea și de la începutul celui următor, în care înțelesurile se dovedesc aproape aceleași cu cele moderne. În 1563, portughezul Garcia da Orta, într-o carte tipărită la Goa, *Coloquios dos Simples e drogas da India*, col. 35, „Da Margarita", vorbea despre „Huns barrocos mal afeiçoados e não redondos, e com aguas mortas" [18]. Peste aproape cincizeci de ani, într-un *Tesoro de la lengua castellana*, din 1611, Covarrubias definea, și el, prin *barrueco* tot o „perlă de formă neregulată", prin *berrueco* tot o „stîncă de granit" iar prin *berrocal* o „tierra áspera y llena de berruecos que son peñascales levandados en alto" [19].

Prin urmare, oricît de disputate și de discutabile ar fi etimologiile propuse, în ceea ce privește sfera de denominație lucrurile stau, după cum se poate vedea cu ușurință, într-un mod cu totul diferit: *semnificațiile dobîndite de cuvintele sus-amintite în toate limbile romanice vorbite în Peninsula Iberică dovedesc o surprinzătoare congruență și unitate.* Constatarea este importantă și din alt punct de vedere, deoarece, în ceea ce privește posibila pătrundere a vreunuia dintre aceste cuvinte — după cum se poate vedea, creații specific iberice — și în alte limbi europene, toate informațiile pe care le posedăm pînă acum converg în a exclude o atare posibilitate, cel puțin ca fenomen amplu, întrucît numai dicționarele etimologice ale limbii franceze atestă un asemenea fenomen [20].

Cel de al doilea cuvînt ce se cuvine a fi amintit într-o serie a omonimelor relative ce au putut sta la baza concep-

---

[18] Ap. V. L. Tapié, *Barocul*, p. 11: „niște perle rău șlefuite, cu muchii și ape moarte" (în traducerea lui Al. Duțu).

[19] Ap. V. L. Tapié, *op. cit.*, p. 11—12: „*berrocal*, pămînt sterp și plin de stînci, sub formă de țancuri ridicate" (în traducerea lui Al. Duțu).

[20] Dovada o furnizează un *Inventaire de Charles Quint*, din 1531, în care s-a descoperit sintagma *ajorffe baroque* (< port. *aljorfe barroco*), în care primul element denumește, tot printr-un împrumut lexical portughez, o anumită varietate de perle, deosebită ca formă și culoare — cuvînt cunoscut și în limba spaniolă sub forma *aljofar* —, în vreme ce al doilea îi califică adjectival lipsa de sfericitate, de unde și slaba valoare pe care o are sub aspect comercial. Cf. A. Dauzat, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, 1954, O. Bloch și W. von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, 1960, Albert Dauzat, J. Dubois, M. Mitterand, *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*. Paris, 1964

Scanned with OKEN Scanner

tului modern de baroc este lat. med. *baroco* [21]. El desemnează forma de memorizare a unuia din modurile figurilor scolastice de raționament (din cele nouăsprezece care erau recunoscute ca legitime), în speță numele celui de-al patrulea mod al figurii a doua [22]. Din punctul de vedere al circulației europene, *baroco* s-a bucurat de la bun început de o răspîndire foarte întinsă, datorită în primul rînd faptului că aparținea scolasticii, raționamentul fiind studiat oriunde se făceau studii de acest tip. În această accepție apare el la sfîntul Bernardine (1380—1444), la Erasmus din Rotterdam (1469—1536), la Juan Luis Vives (1492—1540), la Rabelais (1495—1553), la Montaigne (1533—1592). De cele mai multe ori, față de tipul de raționament pe care-l simboliza se manifesta o atitudine ironică, atitudine semnalată și de faimosul Arnauld (1612—1694), în prefața *Logicii* de la Port-Royal, atunci cînd sublinia: „nu am crezut necesar să ne oprim asupra dezgustului unor anume persoane ... care fac glume atît de proaste pe seama lui *baroco* și *baralipton*“ [23] (o altă figură silogistică, înrudită cu *baroco*). Integrată într-un adevărat curent antiscolastic, atitudinea ironică față de *baroco* — care apare și în Italia, de la Annibal Caro (1507—1566) la Magalotti (1647—1712), unde cuvîntul fusese inclus și în dicționarul Academiei „della Crusca“ — se transformă

---

[21] În Franța el este propus ca etimologie încă de *Enciclopedia Larousse* din 1867 (vezi, în acest sens, nota 17, p. 39), pentru ca în Italia să fie studiat, într-un context similar, încă din 1907, de O. Pianigiani, indicații prețioase dînd, în ceea ce privește sensul său general, Vidossi, încă din 1908 (în *Archivio glottologico italiano*, XXXV/1908, p. 71—72), după cum ne informează J. Corominas. Vechimea propunerilor făcute de lingviști în ceea ce privește o posibilă etimologie prin lat. med. *baroco* este, în consecință, mai mare decît aceea a teoreticienilor artei, primul care aderă la un asemenea punct de vedere fiind, după cît se pare, K. Borinski, în *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, vol. I, Leipzig, 1914, p. 119, 303 (ap. R. Wellek, *Conceptele criticii*, p. 72).

[22] C. Calleaterra, *La diffalta del sillogismo e la svogliatura del secolo*. în *Il Parnaso in rivolta. Barocco e antibarocco nella poesia italiana*, Milano, 1940, pass.

[23] Ap. P. Larousse, *op. cit.*, s. v. *baralipton*. Vezi, în aceeași ordine de idei, și A. Mitescu, *art. cit.*, p. 599, A. Marino, *op. cit.*, p. 245, B. Croce, *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală. Teorie și istorie*, București, 1971, p. 480—481, C. Comorovski, *Literatura Umanismului și Renașterii, ilustrată cu texte*, vol. III, București, Editura Albatros, 1972, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

apoi în întreaga Europă, într-o negație hotărîtă a tuturor schemelor de judecată prin care, cum spune Montaigne, „nu ne mudcim decît să ne încărcăm mintea, iar înțelegerea și cugetarea le lăsăm goale“ [24]. Ceva mai tîrziu ea apare și la Pascal (1623—1662) ori Molière (1622—1673) — e adevărat, în legătură cu alte nume ale schemelor de memorizare decît *baroco*. Cel dintîi afirmă, de pildă în *l'Ésprit géometrique*, că: „nu *barbara* și *baralipton* sînt cele care formează judecata“ [25] iar cel de-al doilea pune în gura unuia din personajele sale o replică de genul: „— Vă voi dovedi din contră, și cu argumente *in barbara*, că nu sînteți decît o oaie“ [26].

În sfîrșit, în afară de ibericele *barroco, barrueco, berrueco* (din care unul a trecut, ca termen de orfevrărie, prin port. *barroco*, și în limba franceză) și dincolo de utilizările peiorative ale lat. med. *baroco*, în aria Romaniei occidentale circulau, în aceeași perioadă *premergătoare primelor utilizări ale termenului figurat pe plan european*, doar un număr restrîns de alte omofone, și acestea — fapt foarte important — fără a depăși teritoriul italian. Numai pentru a întregi lista, ele sînt: *barocchio, baroccho* = „fraudę comercială“ [27], acel *balocco* despre care vorbește Victor-Lucien Tapié [28] ori numele propriu al pictorului Federigo Barocci (1528—1612) [29].

3. Și acum, trecînd de faza „acumulărilor cantitative“, la care din aceste cuvinte s-a putut gîndi Saint-Simon atunci

---

[24] Montaigne, *Eseuri*, vol. I. București, 1966, p. 128.

[25] Pascal, *Oeuvres*, Paris, f. a. (ap. P. Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, vol I, Paris, 1966); alte observații referitoare la Pascal, cu al său „l'ésprit de géométrie et l'ésprit de finesse“, la R. Ciocan-Ivănescu, *Cîteva observații metodologice în legătură cu istoricul barocului*, în *Anuar de lingvistică și istorie literară*, XXIII/1972, p. 104 și nota 8.

[26] Ap. P. Larousse, *op. cit.*, s.v. *baralipton*.

[27] F. Venturi, *La parola barocchio*, în *Rivista storica italiana*, LXXI/1959, p. 128—130, titlu reprodus greșit de Adrian Marino, în forma *La Parola baroccho*, în *op. cit.*, p. 814. După O. Kurz, însă, *Barocco : storia di un concetto*, în *Barocco europeo e baroco veneziano*, Venezia, 1962, p. 15—33, „deja în 1920 Karl Woermann propusese aceeași etimologie“ (p. 17).

[28] *Op. cit.*, p. 14: „neghiobie“ (în traducerea lui Al. Duțu).

[29] O. Kurz, *art. cit.*, p. 18. După cum ne informează același autor, etimologia prin numele pictorului Federigo Barocci apare în toate dicționarele etimologice ale limbii germane semnate de F. Kluge, pînă la cel din 1957, inclusiv.

Scanned with OKEN Scanner

cînd, referindu-se la anul 1711, transcria în *Memoriile* sale următoarele cuvinte, folosind, pare-se, pentru întîia oară în lume un termen baroc în sens figurat: „Il était bien *baroque* de faire succèdèr l'abbè Bignon à M. de Tonnerre" [30]?

La prima vedere, răspunsul ar putea părea cît se poate de simplu. Dacă ținem cont de construcția gramaticală a textului în care apare acest prim sens figurat, prin raportare la circumstanțele în care cuvintele de mai sus erau cunoscute și circulau în epocă, Saint-Simon ar fi folosit adjectivul *baroque*, semnalat încă din 1531 în sintagma *ajorfe baroque*. El era singurul cuvînt pe care limba franceză îl cunoaștea în această formă, utilizarea sa adverbială nepunînd nici un fel de probleme, întrucît adverbializarea adjectivelor este un fenomen destul de frecvent nu numai în limba franceză, ci și în alte limbi romanice.

Dacă privim însă lucrurile prin prisma sensului adverbializării, lucrurile se complică, în primul rînd pentru că este vorba de calificarea unui *mod de a judeca*, resimțit, așa cum spune V. L. Tapié, ca bazîndu-se pe o „*idee* stranie și cu urmări neplăcute" [31]. Acest lucru devine cu atît mai important, cu cît numărul sensurilor adjectivului francez nu poate fi mărit în mod arbitrar, prin presupusa acțiune „catalizatoare" a acelor înțelesuri care, în limba sau în limbile de origine, puteau exprima într-adevăr o direcție a procesului de extensiune semantică în cadrul familiei de cuvinte, respectiv, de la *barroco* „penedo alto e isolado ..." către „pêrola irregular" și, de aici, mai departe. *Baroque* era un împrumut lexical. Prin urmare, în afara semnificațiilor sale propriu-zise, cele de „neregulat" (ca sfericitate), „inegal" (ca formă canonică) și „inferior" (din punct de vedere calitativ), el nu a putut avea, în limba de adopțiune, și alte înțelesuri latente, ascunse. Această realitate e dovedită și de faptul că în toate atestările anterioare anului 1711, dintre care cea de-a doua în 1599, cuvîntul nu a manifestat nici o tendință de lărgire „hispanică" a semnificațiilor pe care le-a avut inițial, menținîndu-se chiar strîns legat de domeniul

---

[30] „Era destul de baroc să faci să urmeze abatele Bignon domnului de Tonnerre", *Memoires*, vol. II, Paris, f. a., p. 438, ap. P. Robert, *op. cit.*, s. v. *Baroque*.

[31] V. L. Tapié, *op. cit.*, p. 12.

specific în care se întrebuințase pentru întîia oară [32]. Or, cu riscul de a ne re-repeta, înlocuirea neașteptată și surprinzătoare în funcție a abatelui Bignon cu domnul de Tonnerre nu este, așa cum spunea chiar V. L. Tapié, decît consecința unui mod de a judeca bazat pe o deducție logică. Iar această deducție era stranie (din punctul de vedere al bunului simț) cel puțin în aceeași măsură în care era și un raționament „in baroco", ironizat de-a lungul vremii în primul rînd pentru că, așa cum arată un dicționar modern de termeni filosofici, printr-o reordonare a elementelor sale ca silogism — respectiv, prin transpunere în *barbara* — se dovedește absurd, negîndu-și atît premisele cît și concluziile [33].

Avînd în vedere cele de mai sus, nu ne mai poate părea deci „firesc" a raporta această primă construcție figurată dezvoltată pe teren francez la termenul de proveniență iberică, termen cu un conținut concret, izolat de familia de cuvinte din care făcuse parte, și cu o circulație încă restrînsă. Dimpotrivă, sensul metaforizării pare a trimite direct la sfera abstractă a silogismului, resimțit ca artificios și pedant, în cele din urmă bizar, de mai toți învățații vremii. Numai în acest fel ne putem explica de ce Chateaubriand (1768—1814) va scrie că „Englezii și germanii au, despre oamenii noștri de litere, *noțiunile* cele mai baroce", de ce Grimm (1723—1806) va afirma că „Este dificil să inoculezi patetism unui *subiect* baroc" ori de ce Diderot (1713—1784) va spune: „Este adevărat că *dumneavoastră* sînteți puțin cam baroc" [34].

Oricît ar numi Victor-Lucian Tapié acest gen de interpretări drept „subtilități, probabil", latura preponderent abstractă sub care este resimțit, încă de la Saint-Simon, sensul metaforic al cuvîntului *baroque* impune deci degajarea unui unic tip de concluzii (cele de mai sus). Acceptarea lor este însă imposibilă în afara depășirii celor două mari obiecții ce se pot face din punct de vedere lingvistic și care

---

[32] J. Corominas, *op. cit.*, s.v. *Barroco*. Dealtfel, R. Grandsaignes d' Hauterive, *Dictionnaire de l'ancient français. Moyen Age et Renaissance*, Paris, 1947, nici nu-l cuprinde în lista de cuvinte, deși dicționarul e conceput pentru a ilustra caracterul specific al limbii franceze: „prea puțin alterat la începutul secolului al XVII-lea". *(Préface)*.

[33] R. Saint-Jean, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, 1962.

[34] Ap. P. Larousse, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

constau din: a) lipsa de adaptare a numelui silogismului scolastic la normele de pronunție ale limbii franceze și b) caracterul substantival pe care îl păstrează acesta, de unde și imposibilitatea adverbializării.

Pentru a depăși impasul real al acestei situații, va trebui să ne întoarcem la texte și la dicționare aparținînd unei epoci mai apropiate de începutul secolului al XVIII-lea, singurele care pot reflecta situația pe care este necesar să o discutăm. Astfel, primul dicționar al limbii franceze, cel al lui Furetière, din 1690, nu cuprinde în lista de cuvinte lat. med. *baroco*, care nu apare nici în primele două ediții din *Dictionnaire de l'Académie francaise*, cele din 1694 și, respectiv, 1718 (în toate apărînd numai *baroque*, termen de orfevrărie).

Prin urmare, ar fi normal să credem că acest cuvînt nu aparținea limbii franceze ori era foarte puțin cunoscut. Cu toate acestea, oricît de ciudat ar părea, de aici nu se poate deduce că, dintre *baroco* și *baroque*, doar ultimul s-ar fi bucurat de o circulație mai întinsă în întreagă această perioadă, tot așa cum nu se poate presupune nimic despre filiația primului sens figurat („bizar") dintr-un cuvînt sau din altul. În realitate, după cum vom încerca să arătăm în cele ce urmează, respectiva situație vorbește clar numai despre statutul *deosebit* și *particular* al cuvîntului *baroco* în limba franceză. Căci, deși pe seama lui s-au făcut numeroase „glume" (Arnauld), *baroco* nu avea un sens propriu-zis, fiind numai o formulă de memorizare. În afară de faptul că trimitea la o construcție determinată a raționamentului, el nu însemna nimic. În altă ordine de idei, *baroco* nu se putea adapta la pronunția limbii franceze fără a-și schimba forma, în care era cuprins chiar rostul existenței sale, deși un atare proces s-a putut petrece în limba italiană, unde clasa adjectivelor cu desinența în *-o* l-a asimilat rapid, după o primă fază în care se folosise și ca substantiv (fără a-și schimba însă nici atunci forma, din moment ce există și o clasă a substantivelor în *-o*). Imposibilitatea de a se modifica din punct de vedere fonetic, așa cum cerea spiritul limbii, ca și lipsa unui sens bine precizat i-au creat, prin urmare, un statut cu totul aparte, foarte aproape de cel al numelor proprii, așa cum au azi în limba română doar construcții ca *iremoas*

Scanned with OKEN Scanner

ori *iatece*, excluzîndu-l automat din lista de cuvinte a dicționarelor.[35]

Așa stînd lucrurile, ceea ce s-a putut petrece în 1711, odată cu Saint-Simon, ne-o demonstrează, în mod cît se poate de grăitor, apariția, în ediția a III-a a dicționarului Academiei franceze, cea din 1740, a sensurilor figurate de „neregulat, bizar inegal" (exemplificate și printr-un „spirit baroc, o expresie barocă, o figură barocă") exclusiv pentru adjectivul *baroque*. Ceea ce înseamnă că fenomenul care s-a petrecut în acest spațiu de timp, cuprins între 1690 și 1710, este practic o „mutație". Prin ea fie *baroco* a devenit *baroque*, tot așa cum în 1531 *barroco* s-a transformat în *baroque*, fie *baroque*, ca rezultat al unei confuzii accidentale, a căpătat o utilizare figurată proprie celuilalt cuvînt. Indiferent care ar fi adevărul-adevărat, accidentul lingvistic a creat însă, așa cum era de așteptat, un nou spațiu semantic, realitatea complexă a acestui proces putînd fi perfect ilustrată și de felul în care este explicată etimologia cuvîntului *baroque* în *Suplimentul Enciclopediei* din 1776, unde, în urma articolului în care J. J. Rousseau definește un baroc în muzică (evident, folosindu-se de forma *baroque*), urmează o notă nesemnată, în care se indică originea cuvîntului prin numele inventat de logicienii scolasticii. În sfîrșit, faptul că extensiunea asupra artei se datorează, la rîndul ei, în primul rînd utilizării metaforice a valorii acreditate prin uz pentru termenul de proveniență scolastică, se poate vedea tot de aici. Căci, din felul în care aplică J. J. Rousseau termenul în muzică, se evidențiază cît se poate de limpede faptul că el vizează în primul rînd bizareria acesteia, întrucît „o muzică barocă

---

[35] Acesta este, dealtfel, și motivul pentru care însăși prezența sa în faimosul dicționar al academiei „della Crusca" nu poate constitui o dovadă convingătoare în favoarea unui uz italian mai intens, cu atît mai puțin a unei concluzii de genul următor: „Acest termen, în accepția sa logică, era cunoscut în toată lumea, dar nu făcea parte din limbajul comun decît în Italia" (O. Kurz, *Barocco : storia di una parola*, în *Lettere italiane*, XII/1962, p. 434, ap. M. Brauneck, *Deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts — Revision eines Epochenbildes. Ein Forschungbericht 1945—1970*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXXXV/1971, nr. 1, p. 391).

Scanned with OKEN Scanner

este aceea a cărei armonie e confuză, încărcată de modulații și disonanțe" [36] (formulare reluată cuvînt cu cuvînt peste doi ani, în 1778, în *Dictionnaire de la musique*).

4. După cum am încercat să arătăm mai sus, la începutul secolului al XVIII-lea, sub acțiunea catalizatoare a impresiei de bizar pe care o producea un nume gol de conținut, nume creat doar pentru memorarea unui tip de silogism, în limba franceză s-a petrecut un proces de transfer lexico-semantic (de tip metaforic) convergent în forma *baroque*. Indiferent dacă a fost însoțit sau nu și de adaptarea complexului sonor al formei *baroco* la pronunția acestei limbi ori dacă a fost vorba doar de o confuzie, de un accident, ceea ce la început, putea fi „baroc" doar ca idee, procedeu ori atitudine abstractă, a putut deveni, aproape imediat, „baroc" (adică „bizar") și ca dimensiune plastică, senzorială. Și anume în situația în care aspectul „neregulat", „inegal" al unei forme naturale ori al unei opere de artă su-

[36] Cu toate acestea, după cum arată cercetările mai noi, nu J.J. Rousseau este cel ce a folosit cel dintîi cuvîntul în legătură cu arta, deși, încă din 1755, în *Lettres sur la musique française*, el vorbea despre o muzică italiană „bizară și barocă". După B. Migliorini (în *Etimologia e storia del termine barocco*, în *Manierismo, Barocco, Rococo, Convegno internazionale*, Roma, 21—24 aprilie 1960, Roma, 1962, p. 39—49) acesta este Ch. de Brosses, care, în urma unei călătorii în Italia, scrie într-o scrisoare că „dacă podoabele noastre devin baroc de ultimă speță ... nu pretind să vin cu scuze pentru acest baroc ridicul" (ap. J. Ph. Minguet, *Barocul înaintea barocului*, în *Estetica rococoului*, București, 1973, p. 30), lui urmîndu-i un anume Laugier, care, într-un *Essai sur l'architecture*, Paris, 1751, p. 204, califică turnurile gotice din Strassbourg drept „ornamente baroce", întrucît nu sînt frumos desenate (ap. *ibidem*). Primul care și definește un baroc al picturii este A. J. Pernetty, în *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1757, p. 24, pentru el barocul însemnînd „tot ceea ce nu urmează normele proporției, ci capriciul artistului" (Otto Kurz, *Barocco : storia di un concetto*, p. 20). A se observa utilizarea substantivală a cuvîntului la Charles de Brosses, greu de explicat prin adverb sau adjectiv.

Scanned with OKEN Scanner

gera o altă bizarerie, pentru multă vreme asociată ideii de „inferior", sub aspect calitativ. Așa a fost folosit noul cuvînt de Ch. de Brosses, atunci cînd califica proasta calitate a obiectelor ieșite din atelierele unor bijutieri francezi printr-un „baroc de ultimă speță" (cîtă vreme, după cum afirmă O. Kurz, în această primă perioadă: „orice lucru straniu, bizar sau neregulat a putut fi și a fost numit baroc" [37]); așa a fost folosit el de Quatremère de Quinci atunci cînd, în *L'Enciclopédie méthodique*, din 1788, definea un baroc arhitectural în arta italiană, judecîndu-o din perspectivă neoclasică și folosind aproape aceleași calificative utilizate încă din 1740 pentru unele construcții romane [38]; așa a fost el folosit de călătorul J. J. de Lalande, care făcea, încă din 1767 și, respectiv, 1769, unele interesante considerații asupra noii arhitecturi sudice, observînd că aceasta se bazează pe „o idee barocă" ori că produce chiar „lucruri baroce" [39].

În altă ordine de idei, termenul n-a putut fi transmis germanilor de italieni, așa cum bănuiește V. L. Tapié [40], întrucît barocul a fost adus din Franța și nu din Italia. Primul italian care a folosit noua accepție a fost Francesco Milizia [41] care, în 1797, nu făcea decît să traducă definiția dată de Quatremère de Quinci barocului arhitectural, grefînd noul sens pe numele silogismului. Tot așa, în Germania, unde continuă să fie scris cu aceeași grafie franceză pînă în 1813 [42], termenul n-a fost folosit nici o clipă prin întoarcere la silogism ori la numele autohton al perlei de formă neregulată, la fel ca în Anglia, unde și azi se păstrează grafia franceză. În sfîrșit, doar în perimetru iberic, unde exista o mare familie de cuvinte ce putea într-adevăr dezvolta sensul de „bizar", ca o componentă comună semantismului ei „latent", noul sens s-a putut grefa într-adevăr pe *barroco*, adică pe un cuvînt ce poseda propriile sale conotații evaluative.

---

[37] O. Kurz, *op. cit.*, p. 19.
[38] Vezi în acest sens, și A. Mitescu, *art. cit.*, p. 599.
[39] O. Kurz, *op. cit.*, p. 21.
[40] V. L. Tapié, *Barocul*, p. 13.
[41] O. Kurz, *op. cit.*, p. 23.
[42] *Ibidem*, p. 19—20.

Scanned with OKEN Scanner

B. BAROCUL CA FENOMEN DE STIL

1. TERMENUL DE BAROC LA J. BURCKHARDT. 2. ȘCOALA FORMALISTĂ GERMANĂ ȘI TEORIA LUI H. WÖLFFLIN ASUPRA „CICLURILOR EVOLUTIVE ÎNCHISE". 3. CONDIȚIILE DE APARIȚIE ALE CONCEPTULUI DE BAROC LITERAR. 4. IMPACTUL SISTEMULUI WÖLFFLINIAN CU FORMELE SPECIFICE ALE INVESTIGAȚIEI ARTEI CUVÎNTULUI. 5. ȘCOLILE LINGVISTICE INTERBELICE. 6. M. PRAZ ȘI LITERATURA COMPARATĂ. 7. PULVERIZAREA CONCEPTULUI, CA STIL, ȘI REVITALIZAREA CRITERIILOR WÖLFFLINIENE ÎN STUDIILE DEDICATE LITERATURII FRANCEZE.

1. În ceea ce privește aventura modernă a conceptului de „baroc", totul a început, se pare, atunci cînd J. Burckhardt transcria în *Ciceronele* său: „După 1580, încetăm să mai caracterizăm pe artiști individual. În loc să procedăm astfel, avem posibilitatea să oferim aici imaginea de ansamblu a *stilului baroc* (s.n.) ce s-a afirmat după această dată, pe cît de exact sîntem în măsură să o redăm" [1]. Așa cum reiese din fraza lui Burckhardt, prima opoziție în care s-au conturat sensurile istorico-estetice ale conceptului de *baroc* s-a stabilit cu Renașterea — epocă de superbă înflorire a artei, de eliberare a forțelor individului, de intense căutări și de strălucite izbînzi în cele mai diverse domenii ale vieții spirituale. Consecințele nu se vor lăsa, tocmai de aceea, prea mult așteptate. La întrebarea privind forma de artă ce a urmat Renașterii, Burckhardt dă, după cum se poate ușor observa, un răspuns cu totul lipsit de echivoc. Renașterii i-a urmat *un stil*, a cărui apariție face de fapt legătura între sfîrșitul acestei perioade și începutul unei noi epoci (a barocului). Ele se despart în primul rînd datorită *uniformității care se instaurează, de la un moment dat, din punct de vedere stilistic*. Ceea ce înseamnă și că:

a) în realitate, Renașterea nu are un stil — mai precis un „astfel de stil" — dat fiind că stilul ei este unul clasic, exemplar, al capodoperelor;

---

[1] Ap. V. L. Tapié, *Barocul*, p. 16.

b) barocul, în schimb, îl are prin excelență, indiferent de natura formelor sale de manifestare într-un domeniu sau altul al fenomenului artistic. El este stilul global al unei alte epoci, în care „încetăm să mai caracterizăm pe artiști individual". Tot așa, din cauză că vremea titanilor a trecut, ceea ce reprezintă mai bine acum arta este uniformitatea unui canon inferior, manifestat ca normă a decăderii sub semnul barocului (adică al „bizarului", „neregulatului", „inegalului").

Baroc înseamnă deci și la Burckhardt, tot „inferior", „neregulat", „inegal", „bizar" (ca adjectiv), singurul cîștig fiind acela că e vorba de un stil al epocii, întrevăzut din cauză că, în diacronia fenomenului cultural, fusese deja acceptată — odată cu depășirea momentului neoclasic — ideea existenței unor multiple valori istorice ale frumosului. Dacă pentru neoclasici numai „Templul Gustului" putea avea „stil" — în sensul că nu există decît o singură formă de desăvîrșire stilistică, cea clasică, orice abatere de la normele ei echivalînd cu o aberație „asianică" ori „barocă" —, pentru urmașii acestora a trebuit să se instituie (și s-a instituit) o nouă viziune estetică a diacroniei fenomenului artistic, bazată pe ideea unei pluralități valorice discontinue în ordinea frumosului, „foarte diferită de tărîmul rece și calm al libertății și rațiunii descris de Winckelmann și pictat de David" [2]. Dar la Burckhardt procesul este încă incipient ,pentru că Renașterea nu posedă un stil — altfel decît „clasic", din moment ce artiștii ei trebuiesc caracterizați individual —, ceea ce face ca însăși ideea de stil istoric să nu aibă un sens foarte bine precizat. Ea apare (în cazul barocului) doar ca un fel de „uniformizare", ca o „decădere" sub semnul unor caracteristici stilistice vizibile, de la un moment dat, la mai mulți creatori.

Cu toate acestea, după cum vom arăta și mai departe, în ordinea dezvoltării ideilor estetice încă din *Der Cicerone* ceva este definitiv cîștigat. Anume conștiința faptului că, în istoria artei, în general, surprinderea specificității istorico-stilistice a unei anume perioade postrenascentiste poate fi considerată un scop precis al cercetării. Iar conceptualizarea stilistică a termenului de *baroc* va tinde de acum să se

[2] Hugh Honour, *Neoclasicismul*, tr., București, Editura Meridiane, 1976, p. 162.

Scanned with OKEN Scanner

realizeze într-o structură dichotomică sugerată de o opoziție „de tradiție". *Ceea ce, fixînd momentul istoric, înseamnă că barocul este deja o alternativă a clasicului, indiferent de valoarea sa de concept pozitiv.*

Burckhardt apare, după cum se știe, după acel moment de scindare în gîndirea estetică europeană, determinată de apariția și consumarea primului val romantic. Și, cu toate că ambiția lui mărturisită, cea de a descrie „stilul baroc ce s-a afirmat după această dată" (e vorba de anul 1580), n-a fost decît parțial realizată, unele lucruri, în ceea ce-l privește, sînt cît se poate de clare. A avea *stil* înseamnă a nu avea *geniu*, în cazul barocului o epocă întreagă avînd numai *stil* (o astfel de „alternativă" anticlasică neposedînd înțeles categorial, pe plan estetic. Prin opera lui Alois Riegl, dar mai ales prin aceea a lui Heinrich Wölfflin (1864—1945), respectiva concepție se va modifica apoi foarte mult, odată cu afirmarea școlii estetice formaliste germane („Formaesthetik"), în cea de a doua jumătate a secolului trecut. În cadrul ei, mai ales datorită opoziției ferme față de tendințele de explicare a valorii artistice prin sociologic (are precursori direcți pe Robert Zimmermann și pe Konrad Fiedler) ori, în general, prin conținut („Gehaltsaesthetik"), ideea de stil va capăta, în fine, și o altă interpretare, bazată pe formă. Meritul principal al acestei revoluții revine, în ceea ce privește barocul, lui Heinrich Wölfflin, elev și urmaș al lui Jakob Burckhardt la catedra de istoria artei de la Universitatea din Basel. Tocmai de aceea, vom insista în cele ce urmează în primul rînd asupra sa, mai ales că ne aflăm în pragul unei adevărate „noi epoci", asupra căreia moștenirea wolffliniană a avut o influență covîrșitoare.

2. Mai întîi de toate, lucru recunoscut pe plan internațional, Wölfflin este creatorul conceptului pozitiv de baroc ca fenomen de stil, cu aproape toate profundele sale implicații estetice, stilistice și istorice actuale.

Cu toate acestea, în întîia prefață a primei cărți scrise de el despre baroc, cea din 1888, *Renaissance und Barock*, ceea ce izbește este mărturisirea unui punct de plecare al cercetării fundamentat pe tezele învechite ale lui Burckhardt. Cum spune autorul, cartea intenționează să fie „o contribuție la istoria stilurilor, nu la istoria artiștilor", obiectul ei con-

Scanned with OKEN Scanner

cret fiind același „amurg al Renașterii“ [3]. Faptul este, totuși, doar în mod parțial semnificativ, căci noile teze ale esteticii formaliste sînt bazate pe un postulat al imanenței legilor de evoluție a formelor de artă — de unde și relativa lor independență față de domeniul temelor ori față de acela al circumstanțelor istorice. Datorită acestui fapt, *din moștenirea lui Burckhardt, în textul propriu-zis nu poate rămîne decît foarte puțin, respectiv numai opinia după care barocul nu poate fi despărțit de diada la care participă: clasic — baroc.*

În această primă fază, ca și pentru maestrul său, clasic și baroc rămîn, așadar, și pentru Wölfflin, două entități complementare, însă în interiorul unui proces evolutiv în care formele „se nasc“ diacronic, prin organizarea unor straturi formative arhaice, dobîndindu-și progresiv identitatea. Pentru Wölfflin, încă din 1888, „forma ajunsă la înflorescență“ — deci la o manifestare plenară din punctul de vedere al evoluției generale — „nu poate înflori etern și cum veștejirea se apropie irezistibil“ ea „se veștejește, își pierde forma proprie“ [4], după care ciclul se închide. E vorba, așadar, de o devenire general valabilă, care are rațiuni pur formale, observabilă chiar și în arta europeană a secolelor XV—XVII.

Să ne oprim, însă, ceva mai mult asupra acestei afirmații wölffliniene, foarte des citată, mai ales că aici apare și „imbarazzo della lettura“ neobservabil la prima vedere, pe care se impune să-l depășim. Cel ce citește cu atenție întregul pasaj în care este cuprinsă sus-amintita afirmație poate observa că textul, departe de a ilustra doar convingerile de atunci ale autorului, este și comentariul unei teorii pe care el o combate, aceea a „tocirii“ stilurilor (susținută de Göller, în *Zur Aesthetik der Architectur*, 1887). Imaginea florii care înflorește pentru a se ofili conține, după acest autor, o indicație biologică (alături de una psihologică), la care Wölfflin nu aderă, deși ea va fi preluată și dezvoltată de mulți alți teoreticieni ai artei și chiar de Henri Foccillon, în *Vie des formes*, din 1939. El nu înțelege deci să postuleze o legi-

---

[3] *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'esenza e all'origine dello stile Barocco in Italia.* Traduzione condotta sulla terza edizione tedesca da Luigi Filippi, Firenze, Editura Vallecchi, 1928, p. 5.

[4] *Ibidem*, p. 108.

Scanned with OKEN Scanner

tate biologică sau psihologică a evoluției stilistice, ci, așa cum va susține pe următoarele pagini ale aceluiași capitol al cărții (intitulat, foarte sugestiv: *Rațiunile transformării stilului*), încearcă să găsească o metodă de analiză cu care să abordeze problema în asemenea chip, încît să-i respecte complexitatea. „*A explica* un stil — spune el, în consecință — nu poate însemna altceva decît a-l așeza, în funcție de expresiile sale, la locul potrivit în istoria generală a timpului" [5] Încă din 1888 stilul „se naște", așadar, și „există", în general, pe dimensiunea unor stricte determinări interconexe, de tip foarte complex. Și aceasta în ciuda faptului că gînditorul din Basel nu avea în acel moment decît intuiția vagă a faimoaselor categorii ale vizualității, atunci cînd încheia totuși comentariul tezelor lui Göller în modul următor: „stilul e deci așa: necesitatea transformării nu-i vine din exterior, ci dinăuntru: sensul pentru formă se dezvoltă după propriile-i legi" [6].

În plus, Wölfflin aderă de fapt, încă de pe acum, la o teorie a contiguității în evoluția formelor în artă, teorie pe care nu o va mai părăsi apoi niciodată. Astfel, devenirea istorică a formelor artistice este guvernată de un principiu interior (ireductibil, tocmai de aceea, la scheme de genul: *înmugurire — înflorire — ofilire*, ori *ascendență — culme — descendență*), ce poate fi definit, în sens diacronic, numai ca „simț pentru formă". El este *variabil, neaderent realului* și *emanînd din formă*. Mai mult decît atît, Wölfflin socotește acest principiu drept o legitate potrivit căreia în artă se tinde mereu spre o „adecvare artistică a imaginarului". „Formele create din rațiuni tehnice" nu pot „contrasta acestui uz" (al valorilor imaginare), care e specific atît modului de structurare internă a operei cît și evoluției stilistice istorice [7]. *Devenirea* stilului nu are așadar și o a doua motivație, în afară de aceea formală, internă, născută din deplina congruență istorică a etapelor „izvorînd una din alta". Și aceasta deoarece nu e acceptată și o a doua „nevoie de căutare" a formelor artistice, de pildă una sociologic determinată, în care același „bine precizat simț pentru formă" să instau-

---

[5] *Op. cit.*, p. 117.
[6] *Ibidem.*
[7] *Ibidem.*, p. 116.

Scanned with OKEN Scanner

reze o discontinuitate pe „epoci", reductibilă, în cele din urmă la o unică opoziție: clasic-baroc.

Revenind asupra aceleiași probleme într-o a doua lucrare, cu mult mai faimoasă, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, din 1915, la un moment dat Wölfflin adaugă: „Cine raportează totul numai la expresie, pornește de la această premisă falsă, conform căreia unei stări sufletești i-ar corespunde întotdeauna aceleași mijloace de expresie" [8]. Clarificarea ni se pare substanțială: o stare sufletească nu se poate exprima decît prin intermediul unui „simț pentru formă" a cărui corporalitate nu este invariabilă, ci este determinată *de ceea ce există în acel moment ca potențialitate* în structura formelor expresive. Deci stilul este, din punct de vedere subiectiv, atît „expresie a unei dispoziții de spirit în legătură cu epoca și poporul respectiv", cît și „expresie a unui temperament individual" [9], permițînd, pe plan sincronic, o cvadruplă etajare: stil individual, stil național, stilul unor mari zone de cultură, stilul epocii. Din punct de vedere diacronic, însă, el se modifică doar după legi care n-au legătură cu mutațiile petrecute pe planul respectivelor „dispoziții de spirit" ori pe acela al „temperamentelor individuale".

În fine, numai de pe această bază este definită, cu deosebită claritate, trecerea de la clasic la baroc în artele figurative, proces care implică o transformare, o devenire la nivelul abstract al „vizualității" dinspre *linear* spre *pictural*, dinspre *reprezentare plană* spre *reprezentare în profunzime*, dinspre *formă închisă* spre *formă deschisă*, dinspre *multiplicitate (pluralitate)* spre *unitate* și dinspre *claritate absolută* spre *claritate relativă*. Și, dacă în contextul de față este evident inutilă rediscutarea întregii serii de concepte ale vizualității (întrucît acestea sînt dezvoltate de autor doar ca o estetică a devenirii formelor reprezentării plastice) deosebit de folositoare rămîne, cu siguranță, sublinierea valorilor teoretice care se deduc din generalizările sale, mai ales dacă avem în vedere criza pe care o traversează azi baza conceptuală a termenului în cercetarea aplicată:

a) În primul rînd, este vorba de deosebita generalitate pe care o mărturisește teoria wölffliniană asupra stilului

---

[8] *Principii fundamentale ale istoriei artei*, p. 27.
[9] *Ibidem*, p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

prin postularea unor legități imanente ale dezvoltării tuturor „ciclurilor evolutive închise", punctul ei de plecare fiind reprezentat, întotdeauna, de un stadiu primitiv de organizare a informului, de la care se ajunge *(cu necesitate)*, trecînd printr-o fază dominată de echilibru și măsură, la un nivel al excesului combinativ și ingenios. Căci, plecînd de aici, *cultura și literatura noastră se pot preta ele însele unei asemenea analize*, analiză care să respecte deci, în ansamblu, și „stilul zonei ei de cultură", cum ar spune Wolfflin, și în care succesiunea, celor trei etape: *arhaic, clasic, baroc* nu este decît *o schemă*, utilizabilă, după cum mărturisește creatorul ei, „chiar și în domeniul artei japoneze" [10].

b) În al doilea rînd, din moment ce clasic și baroc nu sînt atît concepte stilistico-istorice, cît concepte estetico-stilistice, întrepătrunderea particulară care se realizează între estetic și stilistic poate determina, la o utilizare concretă, apariția unui nou mod în care operează, în fiecare caz, judecata de valoare. Fiindcă se poate vorbi chiar de un „clasicism" al barocului, din moment ce legătura dintre artă și acel „simț pentru formă", de care Wölfflin vorbea încă din 1888, ajunge doar la un anumit moment la o împlinire deplină. Ceea ce face ca atît expresiile desăvîrșite ale clasicului propriu-zis, cît și ale barocului non-clasic să poată fi, în cele din urmă, la fel de „clasice", Cîtă vreme: „cuvîntul «clasic» nu caracterizează o judecată de valoare deoarece există și un clasicism al barocului" iar cel de al doilea „nu reprezintă nici un declin și nici o perfecționare a artei clasice" [11], se poate spune că „fiecare stil, într-o anumită fază, *își are propriul său baroc*" [12].

3. Cu toate că această construcție teoretică se baza pe relații deosebit de deschise între ideea de clasic și baroc, în sens stilistic, conceptul s-a constituit, după cum se știe — și acesta este, de fapt, cel dintîi motiv pentru care în cultura noastră evenimentul nu a avut ecou —, în plină vogă anticlasică și de reabilitare a goticului. Și așa cum Burckhardt

---

[10] *Prefața la ediția a VI-a*, 1922, în *Principii fundamentale ale istoriei artei*, p. 14.

[11] *Principii fundamentale ale istoriei artei*, p. 27.

[12] *Ibidem*, p. 210.

Scanned with OKEN Scanner

nici nu este cel dintîi care a reunit, sub semnul unor conotații peiorative, sensurile constituite ale cuvîntului pentru a califica un anume stil „de epocă", tot așa, nici în ceea ce privește stilul literaturii nu avem de a face de la început cu un proces de amploare, evident și *clar direcționat.* [13] E mai degrabă vorba de o mișcare „obscură", îndreptîndu-se lent către „ceva" insuficient definit — mișcare pe care cultura românească, preocupată de propriile ctitorii culturale (e vremea teoriei „formelor fără fond"), nu avea de ce și cum să o sesizeze, cu atît mai puțin să o dezvolte. La urma urmei, chiar preocuparea lui Wölfflin pentru baroc se poate explica prin climatul epocii, cîtă vreme și Nietzsche vorbea, încă din 1878, despre un „stadiu baroc" ce a urmat Renașterii, caracterizat prin retorism și teatralitate, în alte contexte amintind, prin referință directă la literatură, și de o „fază barocă" a elocinței grecești ori despre caracterul „baroc" al ditirambului antic. Iar atmosfera generală nu se va schimba cu totul nici după apariția cărții lui Cornelius Gurlitt, *Geschichte des Barockstils in Italien*, în 1887, ori după publicarea, în 1908, a conferințelor ținute, în 1892, de Alois Riegl, carte pe care Wölfflin o va semnala în prefața celei de a treia ediții a studiului său din 1888, regretînd de a nu o fi putut parcurge la timp [14].

---

[13] Ideea de baroc al artelor figurative, cu aceeași componentă peiorativă pe care o întîlnim și la Burckhardt, se consolidează, după J. Ph. Minguet, deja „către 1830" *(op. cit.*, p. 34*)*, autorul citat dînd, în acest sens, un număr de exemple foarte convingătoare. În ceea ce privește primatul, și el relativ, asupra ideii de baroc literar, acesta pare să aparțină lui Giosuè Carducci care, într-o *Prolusione* din 22 noiembrie 1860, se referă la un „baroc al secentiștilor" (în *Opere*, V, Bologna. Edizione nazionale, f.a. p. 520), după el urmînd Menendez y Pelayo care, în *Historia de las ideas estéticas*, 1886, vorbește despre lupta lui Luis Antonio de Verney „contra barochismului literar al secolului anterior" (ed, Santander, 1947, vol. III, p. 488, ap. René Wellek, *Conceptele criticii*, p. 120—121).

[14] „Recent a apărut ediția postumă a lecțiilor lui Alois Riegl, care tratează aceeași materie *(Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Viena, 1908*)*, fără să-mi fie posibilă utilizarea ei" (în *Rinascimento e Barocco*, p. 9). În ceea ce privește opera lui Nietzsche, considerațiile despre baroc apar în *Menschliches, Allzumenschliches*, 1878 și, respectiv, *Werke*, Leipzig, 1903—1919, vol. III, p. 72, 76—78 și vol. XI, p. 105 (ap. René Wellek, *Conceptele criticii*, p. 120, cf. și A. Marino, *Dicționar*, p. 227).

Scanned with OKEN Scanner

4. Mai mult, după cum vom încerca să arătăm pe mai departe, dincolo de sugestiile deosebit de fertile pe care opera lui Wölfflin le procură chiar și pentru studiul literaturii române, sistemul de analiză preconizat de autor conduce totuși investigația fenomenului literar pe un drum înfundat. Și aceasta din două motive: mai întîi, pentru că răsădirea categoriilor vizualității din domeniul figurativului în acela al artei cuvîntului este o operație dificilă și foarte riscantă; mai apoi, pentru că a căuta fapte concrete, de stil, în literatură, implică o metodologie de cercetare diferită de aceea din artele plastice. Și e puțin probabil ca, pe această cale, să putem oferi argumente în sprijinul unei unice demonstrații (cu caracter general), care a fost elaborată pe alte temeiuri.

Totuși, încă din 1888, Wölfflin însuși extinsese utilizarea termenului și la literatură, diferențele *de limbaj* exprimînd, și aici, o evoluție pe planul morfologiei stilistice (evoluție pe care el o evidențiază și în muzică, Palestrina fiind, *mutatis mutandis*, un precursor al lui Richard Wagner).

„E interesant de observat — spune Wölfflin — noul stil și în poezie. Diferența de limbaj dintre Ariosto și Tasso exprimă perfect noua stare sufletească." [15] Pentru a putea sesiza, continuă el, este suficient să confruntăm „prima strofă din *Orlando Furioso* (1516) cu aceea din *Gerusalemme Liberata* (1584)", dacă nu și pe aceea din *Orlando Innamorato*, al lui Boiardo (1495), cu cea a variantei refăcute de Berni, în 1541. Ca și în cazul formelor plastice, noul se instaurează mai întîi la nivelul limbajului specific al acestei arte, nivel la care, în *stilul baroc*, apar: a) un abuz de „adjective augumentative", „finaluri răsunătoare", „anafore grave", „structură solemnă a frazei", alături de: b) o tendință augumentativă delimitabilă la nivelul „ideilor" și „imaginilor" — adică în stratul mai profund al construcției metaforice — de unde, în mod natural, și impresia de „ritm general încetinit". Întregind analiza cu o dimensiune a conținutului, toate aceste mutații vorbesc, mai apoi, și de o preocupare specifică a literaturii clasice pentru semnificațiile particulare ale detaliilor, pentru reproducerea varietății lumii obiectelor, cîtă

---

[15] *Rinascimento e Barocco*, p. 124.

Scanned with OKEN Scanner

vreme, în stilul baroc, literatura „se îndepărtează de obiect și nu caută doar măreția singularului, ci dorește obținerea unei unice impresii generale: mai puțină observație, deci, și mai mult sentiment" [16].

Momentul în care Wölfflin făcea aceste fugare sugestii în ceea ce privește posibila depistare a unui baroc literar este, după cum putem observa, foarte timpuriu, deși și atunci totul pleca de la fapte concrete, de stil. Dat fiind însă că autorul n-a mai revenit, nimeni nu a mai aflat și cum s-ar putea încadra respectivele observații în ordinea postulată ulterior în domeniul figurativului, deci în tipologia concretă descrisă în cartea din 1915. Încercările de a face o „breșă" în sistemul wölfflinian se vor dovedi, tocmai de aceea, infructuoase, trezind discuții foarte vii, indiferent că este vorba de Oskar Walzel, care alege din cele cinci perechi de contrarii doar pe aceea *formă deschisă — formă închisă*, încercînd să încadreze în ea o serie de observații obținute prin studierea teatrului „baroc" al lui Shakespeare, prin opoziție cu acela „clasic" al lui Corneille sau Racine [17], ori de acei care, într-o epocă ulterioară, vor reveni tot la vechea disociere dintre Ariosto și Tasso, tinzînd să reasambleze altfel toate perechile de contrarii, din dorința de a se menține la un unic nivel de generalitate. În ce fel poate fi însă baroc Shakespeare, care a trăit între 1564—1616, față de Jean Racine, care a trăit între 1639—1699, din moment ce, din punctul de vedere al unei evoluții europene dinspre clasic spre baroc, el este în fond înaintașul lui Racine? Concluzia firească ar fi aceea că barocul, ca stil, precede clasicul, cel puțin în opera lui Shakespeare, dacă o analizăm separat, oricît de multe desincronizări „naționale" am accepta, odată cu Wölfflin, în evoluția stilului baroc al celor două literaturi.

---

[16] *Rinascimento e Barocco*, p. 127.

[17] La numai un an de la apariția celei de a doua lucrări a lui Wölfflin dedicată barocului, în 1916, Walzel oferea ca elemente concrete, de stil, care punctează trecerea de la forma închisă la cea deschisă numărul mare de personaje episodice, gruparea asimetrică a evenimentelor în dezvoltarea conflictului, accentul diferit pus pe actele aceleiași piese față de acela uniform, prezent în tragediile lui Corneille sau Racine, a căror acțiune se desfășoară în jurul unei figuri centrale (cf. René Wellek, *Conceptele criticii*, p. 77 și 99—100).

Scanned with OKEN Scanner

În fine, în aceeași ordine de idei, avem și un caz foarte semnificativ. E vorba de cartea semnată de Th. Spoerri, în 1922 (apărută după ce, în 1921, fusese tipărită deja la Stuttgart prima antologie a liricii „baroce" germane, cea a lui Rudolf von Delius, urmată, în chiar anul următor de alte patru, editate la München, Zürich, Berlin și Viena), în care imposibilitatea de a transfera în literatură schemele wölfflineine apare cu și mai multă pregnanță [18]. Și aceasta cu toate că Th. Spoerri pleacă de la un fapt concret, respectiv de la faimoasa comparație făcută de Galileo Galilei între Tasso și Ariosto, în nu mai puțin celebrele *Considerazioni al Tasso*, exemplu de critică virulentă a unei inspirații tassiene „plîngărețe și fără nerv, dominată de meschine exigențe de muzicalitate mecanică" [19]. Pînă la urmă, deosebirea dintre Ariosto și Tasso este, ca și la Wölfflin, aceea dintre două stiluri, cele cinci perechi de concepte devenind, pentru literatură: „delineație" *(Begrenzung)* — „întrepătrundere" *(Auflösung)*; „articulație" *(Gliederung)* — „fuziune" *(Verschmelzung)*; „moderație" *(Mässsigung)* — „tensiune" *(Steigerung)*; „plastic" *(Plastisch)* — „muzical" *(Musikalisch)* și, respectiv, „obiectiv" *(Sachlich)* — „sentimental" *(Sentimental)*, autorul cărții bazîndu-și analiza pe fine observații privitoare mai ales la folosirea tehnicii *ingambamentului*, studiat în octavele despre trandafiri ori în episoadele Alcinei și Armidei din cele două poeme [20].

Precaritatea „modelului" elaborat de Th. Spoerri, în 1922, poate fi însă dovedită cu ușurință, cel mai simplu prin urmărirea felului în care a fost primită cartea chiar de critica italiană [21], evitînd astfel o discuție referitoare la baro-

---

[18] *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso. Versuch einer Anwendung Wölfflin'scher Kunstbetrachtung*, Bern, Editura Paul Haupt, 1922.

[19] R. Colapietra, *Il pensioro estetico galileiano*, în *Belfagor*, XI/1956, p. 563, ap. Tibor Wlassics, *La genesi della critica letteraria di Galileo*, în *Aevum*, XLVI/1972, fasc. 3—4, p. 218.

[20] *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso...*, p. 8 și, respectiv, 9—16, 26—30.

[21] Ea a fost recenzată de Giulio Bertoni, în *Giornale storico della letteratura italiana*, LXXXI/1923, p. 178—180 „fără prea mult interes" (René Wellek, *Conceptele criticii*, p. 84), criticîndu-se mai ales tendința de a modifica schemele constituite ale lui Wölfflin, de unde o evidentă insuficiență a sistemului general, insuficiență ce se vădește cu atît mai

chizarea prozei științifice toscane, cît se poate de evidentă după momentul Galilei [22].

Studierea stilului literar implica așadar, în chip practic, analiza atentă a mijloacelor expresive folosite de scriitori, efectuată, pînă la un moment dat, din unghiuri foarte diverse, căci autorii nu resimțeau necesitatea să subsumeze rezultatele obținute unor anume dominante. Ca pe o placă turnantă, încadrarea în liniile directoare ale unui sistem a dus la nevoia de a regîndi întreaga analiză pe baza unor elemente noi, cu rol catalizator. Faptul s-a asociat cu o întoarcere de 180 de grade în înțelesul general al discuției iar la acest nivel, în sistemul wolfflinian, se impune și o reorganizare majoră, mai ales în felul de a raporta realitatea stilistică proprie literaturii, ca fenomen lingvistic, la modalitățile expresive ale unor alte arte.

---

mult, cu cît ele se pot aplica și diverselor perioade de creație ale aceluiași artist (observație făcută de același Giulio Bertoni în *Gli schemi di Heinrich Wölfflin e l'esame delle opere letterarie*, în *Arte e vita*, IV/1923, nr. 1, p. 3—7, cf. P. Paolini, *Le teorie critico-figurative di Heinrich Wölfflin e la storiografia letteraria italiana*, în *Aevum*, XL/1966, fasc. 1—2, p. 77 și urm.). Dealtfel, încă din 1920, după cum ne informează P. Paolini, H. Wölfflin, prin articolul intitulat *Un tentativo eclettico nella storia artistica*, cuprins în *Nuovi saggi di estetica*, Bari, Laterza, 1920, p. 255—261, a avut în B. Croce un prim mare adversar italian, care reproșează sistemului său în primul rînd viziunea „extrinsecă" pe care o are asupra stilului, de unde incapacitatea de a distinge, prin el, arta de non-artă. Așadar datorită acestei stări de lucruri, Lionello Venturi nici nu este cel dintîi comentator al lui Wölfflin în Italia, așa cum a susținut René Wellek (în *Conceptele criticii*, p. 84), comentariul său din *L'esame* I/1922, p. 3—10, fiind ulterior celui al lui B. Croce. În fond, nici Venturi nu aderă total la ideile wölfliniene punct de vedere asupra căruia va reveni mai tîrziu, subliniind că, deși „studiul stilurilor nu este istorie a artei", totuși „nu e nici o problemă pusă greșit" (în *L'Arte*, XXXVII/1934, nr. 5, p. 262, ap. P. Paolini, *art. cit.*). În sfîrșit, plecînd de la Lionello Venturi și trecînd prin Aldo Capasso (1940), Carlo Antoni (1940), Arminio Janner (1944), Umberto Barbaro (1948) ori F. Chiapello (1949, 1956), metoda wölffliniană de studiere a stilului va avea numai urmași tîrzii, tezele lui Spoerri avînd aplicare în unele comparații stilistice cu Castiglione, ca și în analiza unor figuri retorice ca antiteză, chiasm, climax, exclusiv în opera lui Tasso.

[22] Vezi, în acest sens, mai ales Giovanni Getto, *La prosa scientifica*, în *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Editura Rizzoli, 1969, p. 403—476 (studiu apărut mai întîi în volumul colectiv *Saggi su Galileo Galilei*, Firenze, 1967, cu titlul *La prosa scientifica dell'età barocca*) și Walter Moretti, *Scienza piacevole e scienza dei piaceri*, în *Giornale storico della letteratura italiana*, LXXXV/1968, nr, 449, p. 90—99.

Scanned with OKEN Scanner

Or, cum puteau fi reunite, din această perspectivă, observații atît de disparate cum sînt cele făcute de Karl Borinski, în lucrarea din 1914, deja citată — al cărei prim volum poartă subtitlul *Evul mediu. Renașterea și barocul*, în secolul la XVII-lea observîndu-se o tendință generală spre grotesc, iluzionism, *abusus*, prezentă de fapt în Europa de la Vitruviu ori Quintilian — cu concluzii în genul celor trase de Fritz Strich, în urma analizei poeziei germane din secolul al XVII-lea, prin care antiteza, paradoxul, jocurile de cuvinte, onomatopeea sînt redescoperite ca avînd o tratare similară chiar și în vechea poezie teutonică? K. Viëtor găsește importantă tradiția instituită în tratarea asindetului, care apare, după el, încă din opera lui Quintilian, Cicero și Horațiu — de unde, trecînd prin literatura evului mediu, ajunge în secolul al XVII-lea —, și pînă și Croce, cel care revenea, în 1929, la vechea definiție a barocului „ca formă de urîciune artistică" și-l lega strict de secolul al XVII-lea, observa, la un moment dat, prezența unor fenomene stilistice similare în perioada de argint a literaturii latine [23]!

Analizele stilului artistic literar nu s-au putut adapta modelului oferit de studiul aplicat al lui Wölfflin. Dimpotrivă, ele s-au îndepărtat de el progresiv și divergent.

5. În sfîrșit, bazîndu-se pe cursul lui Saussure, dacă nu și pe cunoscutul *Traité de stylistique française* al lui Charles Bally, și folosind metode de cercetare literară mai eficiente decît cele anterioare, școlile stilistice interbelice pleacă, după cum se știe, de la o concepție cu totul deformată asupra stilului. În funcție de ea, cel puțin așa cum reiese dintr-o definiție relativ tîrzie a lui Dámaso Alonso (din 1950, deși textul reproduce o formulare din 1942), pe planul artei cuvîntului stilul este „tot ceea ce individualizează o entitate lite-

---

[23] A se vedea, în acest sens, atît René Wellek, *Conceptele criticii*, p. 89, 90, 94, 100—101, 105, și A. Marino, *Dicționar*, p. 815, cît și Tibor Klaniczay, *Niccolo Zriny, Venezia e la letteratura della ragion di stato*, în *Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à Mieczyslaw Brahmer*, Warszawa, Editions scientifique de Pologne, 1967, p. 271—272, ori Giuseppe Faggio, *Il misticismo astrale di Seneca*, în *Atene-Roma*, serie nouă, XII/1967, nr. 1—2, p. 25—38.

Scanned with OKEN Scanner

rara, o operă, o epocă, o literatură". El e „unicul obiect al investigației științifice a iteraturii [...], misteriosul «fenomen» în care se leagă semnificatul și semnificantul, forma internă și forma externă: un cosmos de realități spirituale, intuitiv selecționate și ajustate, și un complex de realități fizice concrete (foneme sau reprezentarea lor grafică)" [24].

Oricît viziunea „extrinsecă" pe care o avea Wölfflin asupra stilului (B. Croce, 1920) devine, în cazul școlilor lingvistice interbelice, una „intrinsecă" — întrucît conține și un indice de evaluare calitativă — nici acum antinomia stilistică *clasic — baroc* nu este părăsită. Ca stil, barocul rămîne în continuare, deci și pentru Dámaso Alonso, „o artă în dezechilibru, o artă care n-a ajuns să-și plăsmuiască expresia pură", artă în care, din același motiv, „chiar răsucite sau sfărîmate, elementele clasice (sic!), tiparele, sînt prezente, în violent contrast cu impetuozitatea care le frămîntă" [25].

Dar dacă pentru Dámaso Alonso clasicul este totuși elemeutul de referință, din moment ce barocul nu-i poate descompune tiparele, pentru Karl Vossler, stilistician adept și al ideilor lui Benedetto Croce [26], trecerea de la *clasic* la *baroc* este în primul rînd *un proces* stilistico-istoric deplin previzibil și inevitabil, întrucît după 1588: „nimic nu mai putu schimba toată himera și toată frazeologia barocului hispano-italian" [27]. În plus, pentru acest din urmă autor chiar clasicismul francez nu este decît un „baroc mascat", un „neoclasicism", numit astfel pentru că, după 1630, în Franța se reinstaurează doar gustul Renașterii (obser-

---

[24] *Imaginativul, afectivul și conceptualul, ca obiect al stilisticii*, în *Poezia spaniolă. Încercare de metode și limite stilistice*, tr., București, Editura Univers, 1977, p. 398—399.

[25] *Ibidem*, p. 394.

[26] Vezi, în acest sens, A. Simonini, *Storia dei movimenti estetici nella cultura italiana*, Bologna, Editura Sansoni, 1968, unde Karl Vossler (1872—1949) este așezat în succesiunea lui Vico, Wilhelm von Humboldt și Benedetto Croce, printre „filozofii limbajului" (p. 255—256), în vreme ce Leo Spitzer (1887—1960) este trecut printre stilisticienii literari, în succesiunea lui Dámaso Alonso (p. 271 și, respectiv, 272—276).

[27] *Lope de Vega y su tiempo*, Traduccion del aleman par Ramon de la Serna, Madrid, Editura Revista de Occidente, 1933, p. 27 (după originalul *Lope de Vega und sein Zeitalter*, München, 1932, citat și de René Wellek, *Conceptele criticii*, p. 80, mai ales pentru p. 89—105).

Scanned with OKEN Scanner

vație făcută, dealtfel, încă din 1926—1928, de Friederich Schür, F. Neuhert ori Leo Spitzer). Iar studierea listei cărților aduse de cardinalul Bérulle din Spania, în urma călătoriei făcute acolo în 1604 (efectuată pe baza cercetării catalogului din 1658 al oratorului parizian din strada Saint-Honoré), a dovedit, nu peste multă vreme, apariția timpurie și în această țară a operelor misticilor spanioli (e vorba de Tereza de Jesus, Juan de los Angeles, Juan de Avila, Francisco de Avila). Ele se asociau unei tradiții rezistente și aici, a teatrului cu subiect religios (tradiție ce a pricinuit, între 1632 și 1646, și o faimoasă *querelle*, între Daniel Heinsius și Balzac, pe tema tragediei), în care se pot înregistra opere de Tristan L'Hermite, Du Ryer, T. Corneille, Rotrou [27].

Continuînd analiza, concluzia la care ajunge un alt mare stilistician care s-a ocupat de problema barocului, Leo Spitzer, în explicarea evoluției stilului, *este profund diferită*. Autorul pleacă de la ideea unei contradicții eterne, existente la nivelul limbajului, cercetările literare aplicate dezvăluind, din acest punct de vedere, acțiunea unei lupte „saussuriene" între sens și formă, între ordine și autonomie estetică. La o analiză atentă, pentru Leo Spitzer a ajunge la un nivel explicativ de o generalitate necesară în înțelegerea barocului înseamnă a vedea cauza internă ce generează stilul — în acest caz prețios, căutat, livresc — într-o opoziție circumstanțială. În virtutea acestuia artistul „spune ceva, fiind

---

[28] Vezi, în acest sens, J. Dagens, *Livres de spiritualité rapportés d' Espagne par Bérulle*, și Raymond Lebègue, *L'Herodes infanticida en France*, în *Neophilologicus*, 1938/4 — Număr festiv, p. 314—318 și, respectiv, p. 388—394), ultimul fiind și acela care se pronunțase cu toată vehemența împotriva folosirii termenului în literatura franceză (în *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, 9/1937, p. 378, ap. René Wellek, *op. cit.*, p. 87). Optica sa a suferit însă, în timp, o schimbare aproape totală deoarece „Ni s-a revelat o artă barocă și am fost invitați a nu o condamna aprioric. Noțiunea de literatură barocă a apărut și, deși într-un loc sau altul i se dau definiții deosebite, este admisă în Franța, între 1580 și în jur de 1640, existența unei poezii baroce, a unui teatru baroc. Nu numai D'Aubigné, Théophile de Viau, Saint-Amant, La Ceppède și alții au beneficiat de această evoluție a gustului, ci și Rotrou și Corneille din *Médée*, din *Clitandre* și din *L'Illusion*" (în *Cet étrange monstre que Corneille a donné au théâtre*, în *Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à Mieczyslaw Brahmer*, p. 282).

pe deplin conștient că așa ceva nu se poate spune“ [29], într-o vreme în care „cuvintele nu mai sînt, cum fuseseră pentru Evul Mediu, receptacule ale adevărurilor, nici cel puțin cum fuseseră pentru Renaștere, expansiune a vieții; sînt, tot așa ca și cărțile în care stau închise, surse ale îndoielii, ale erorii, ale decepției ..., « vise »“ [30]. Iar această stare de lucruri face ca față de textul scris să ia naștere și o atitudine nouă, fictiv-livrescă, manifestată în jocuri de cuvinte, în figuri etimologice etc., situație care reflectă, de fapt, ceea ce în starea mai generală a epocii e determinat de apariția unui „eu dedublat într-o parte critică și una iluzionistică *(deziluzie și iluzie)*“ [31], „eul baroc“ ce poate fi urmărit atît în opera lui Lope de Vega, cît și la Calderón ori Gracian.

„Unui nou climat cultural, un nou stil lingvistic“ [32], spune Leo Spitzer, de unde și concluzia că între lingvistică și istorie literară nu există, în cele din urmă, o diferență esențială, întrucît „metodele și gradele de certitudine sînt fundamental aceleași în ambele discipline“ [33].

Ca și în poezia secolului nostru, caracterizat de mutații similare pe planul conștiinței, putem deci evidenția, în literatura secolului al XVII-lea, după Leo Spitzer, „același gust pentru fragmentar“. El „se poate recunoaște în barochismul grafico-poetic al pseudoieroglifelor, al gravurilor și al epigramelor“ [34], „specii“ tratate similar în mai toate literaturile occidentale ale timpului. Analogia de gust mai poate fi dovedită și prin analiza unor fenomene de alt tip, deși și ele de origine mai veche, ca de pildă cel al seriilor de personaje defilînd pe dinaintea cititorului într-un *gradualismo medieval* (ca în *Divina comedie*), procedeu pe care Quevedo „îl duce la un maxim de exagerare barocă“ [35]. Astfel, „istoria formelor de stil prezintă o admirabilă continuitate“, orice inovație inserîndu-se într-o tradiție „mai mult decît milenară“ (în care barocul nu este, deci, decît un moment), întrucît „în istoria artei, ca și în religie sau

---

[29] *Die Literarisierung des Lebens in Lopes Dorotea*, Bonn, 1932, p. 11—12, ap. René Wellek, *Conceptele criticii*, p. 115.

[30] *Linguistica e historia literaria*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca románica hispánica, 1968, p. 154.

[31], [32], [33], *Ibidem*, p. 184, 17 și respectiv, 7.

[34] *Ibidem*, p. 271.

[35] *Ibidem.*, p. 273.

Scanned with OKEN Scanner

în filozofie, există progres, însă în sensul unei îmbogățiri, a unui pluralism al formelor“ [36]. În sfîrșit, confruntarea dintre principiul ordinii și acela al autonomiei estetice este la Leo Spitzer o luptă neîncetată, în care, „atunci cînd forțele centrifuge par să anihileze opera de artă, se produce o lăudabilă reacție: renasc forțele ordinii și, conservînd ceea ce este bun în noile tehnici literare, le impun jugul lor“ [37].

6. Cu cît ne îndepărtăm de Wolfflin și cu cît se modifică mai profund perspectiva de profunzime a cercetărilor preocupate de configurarea unui stil baroc literar — ceea ce înseamnă și „cu cît ne cufundăm mai adînc în investigarea unor procedee stilistice specific literare“ — pulverizarea conceptului, transformarea sa într-un univers caleidoscopic devin, credem, procese din ce în ce mai evidente.

Să luăm, însă, ca un ultim exemplu, evoluția aparte pe care o observă Mario Praz în ceea ce privește stilul literaturii engleze, literatură în care influența italiană „decade aproximativ de pe la jumătatea secolului al XVII-lea“ [38]. Pentru acest din urmă cercetător, care studiase încă din 1924 poezia elisabetană mai ales din punct de vedere istoric, prin prisma influenței pe care a avut-o asupra sa secentismul italian [39], este chiar impropriu „a folosi termenul de Renaștere pentru Anglia, dacă acestui cuvînt i se dorește păstrarea accepției pe care o are pentru Italia“. Deoarece „acolo nu există umanismul, cu redeșteptarea studiilor grecești și latine, care să dea o nouă orientare literaturii *in volgare*“, motiv pentru care, din Renașterea propriu-zisă, poeții englezi „nu culeseră decît faza conclusivă, cînd apăruse deja cavalerul Marino“. Filtrat prin noile literaturi din Italia și Franța“, exemplul modelelor clasice a fost cunoscut indirect, „fapt de o importanță capitală — spune Mario Praz — în ceea ce privește explicarea caracterului exuberant, ba-

---

[36] *Lo moderno y lo tradicional*, subcapitol din *La enumeración caótica en la poesía moderna*, în *ibidem*, p. 289.

[37] *Ibidem*.

[38] Mario Praz, *Rapporti tra la letteratura italiana e la letteratura inglese*, în Attilio Momigliano, *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, vol. IV *Letterature comparate*, Milano, 1948, p. 169.

[39] Idem *Secentismo e marinismo in Inghliterra*, Firenze, 1925; cf. René Wellek, *op. cit.*, p. 84, 126, și M. Brauneck, *art, cit.*, p.. 419.

Scanned with OKEN Scanner

roc, al poeziei care înflori sub regina Elisabeta" [40]. Mai mult, numai în acest climat, de întîlnire deci, în Anglia de la sfîrșitul secolului al XVI-lea, a Renașterii post-clasice cu intoleranța ideologică a Reformei, s-a putut dezvolta curentul poetic cunoscut sub numele de metafizic, curent care va cunoaște, începînd cu John Donne (1571—1631) [41], o dezvoltare cu totul deosebită. Iar în cadrul său, mai ales prin George Herbert, Richard Crashaw ori Henri Vaughan, se va ajunge pînă la expresia unui „baroc *flamboyant*" [42] (la a cărui configurație participă și tradiția medievală a emblemelor), printr-un proces în care „de la *wit*-ul metafizic, de la arguția debordînd de sens, se trecu la un nou tip de arguție, care nu mai depindea de ambiguitatea înțelesului, ci de antitezele ideilor; nu de neașteptate concilieri ale unor termeni disparați, ci de surprinzătoare opoziții" [43].

Or, toate acestea sînt valabile în condițiile în care, prin comparație cu cele spuse de Mario Praz, dacă ne păstrăm pe terenul aceleiași poezii engleze elisabetane, nu John Donne, ci Shakespeare este, după opinia lui Wilhelm Michels, un adevărat reprezentant al barocului, datorită abuzului de bombasticisme, multitudinii de elemente hiperbolizante și mitologice, excese prezente alături de folosirea argută a jocurilor de cuvinte, a alegoriei, a antitezelor abstracte. După alții și ne limităm doar la exemple date de René Wellek, cum sînt Wolfgang Jünemann și E. M. W. Tillyard chiar fabulele lui Dryden ori proza epistolară a lui Milton posedă „un stil baroc", în timp ce o altă cercetătoare, Elisabeth Haller, postulează existența sa și în cartea lui Thomas Burnet, *Theory of the Earth* [44]. Această situație incertă face, în fine, ca, pe același teren, după cel de al doilea război mondial, să se declanșeze o adevărată dispută. Roy Daniells, de exemplu, militează pentru folosirea cît se poate de

---

[40] Idem, *La letteratura inglese dal medioevo all'illuminismo*, Milano, Sansoni-Accademia (nuova edizione aggiornata), 1967, p. 56.

[41] Idem, *L'età di Shakespeare: la prosa e la poesia*, în *La letteratura inglese...*, p. 230—236.

[42] Idem, *L'età di Milton (Periodi carolino e repubblicano, 1625—1660)*, în *ib.*, p. 241—252.

[43] *Ibidem*, p. 251.

[44] Cf. René Wellek, *Conceptele criticii*, p. 79, 82, 89, 90, 103.

Scanned with OKEN Scanner

fermă a termenului în istoriografia literară [45], în vreme ce Odette de Mourgues îl respinge, pledînd exclusiv pentru termenul de metafizic, pe care îl folosește chiar și în relație cu poezia lui Scève, La Ceppède, ori Jean de Sponde [46]. De asemenea, contrar observațiilor foarte pertinente ale unui comparatist de talia lui Mario Praz și deși Lowry Nelson ori Frank J. Warnke continuă să vorbească și după război despre „stilul baroc" al lui Milton în comparație cu acela al lui Góngora ori despre un stil baroc „de bază" în raport cu cel metafizic englez [47], un alt cercetător, J. J. Denonain susține că, dimpotrivă, „barocul în literatura engleză lirică și teatrală s-a dezvoltat într-un chip autonom, abia influențat din exterior și într-un mod cu totul original" [48]. În sfîrșit, ca un corolar al celor de mai sus, nu în ultimul rînd ni se pare important a aminti că Jean-Marie Benoist evită să folosească chiar și în 1971 termenul de baroc, deoarece vorbește tot despre „poeți metafizici" [49]...

Într-un cuvînt, fragmentarea progresivă a conceptului de baroc ca fenomen de stil, asemănătoare unui proces de continuă eroziune a unor roci solubile, nu mai pare, de la un moment dat, să poată fi împiedicată. Iar Marcel Raymond putea scrie, în acest sens, încă din 1948, și cu deplină îndreptățire: „Ideea de baroc odată asimilată, folosirea ca atare a numelui se poate considera *mai puțin utilă* (s.n.). Cu atît mai puțin cu cît analizăm mai îndeaproape operele particulare, conform virtuților și caracterelor lor proprii" [50].

---

[45] *English Baroque and Deliberate Obscurity*, în *Journal of Aesthetics und Arts Criticism*, V/1946—1947, p. 121.

[46] *Metaphisical, Baroque and Précieux Poetry*, Oxford, 1953, ap. R. Wellek, *op, cit.*, p. 126, 130—131.

[47] Lowry Nelson, *Baroque Lyric Poetry*, New Haven, 1961, în special p. 153 și urm. și, respectiv, Frank J. Warnke, *Europeen Metaphisical Poetry*. Published for the Elizabethan Club, New Haven and London, Yale University Press, 1961, p. 2.

[48] *Aspects du Baroque littéraire en Anglettere*, în *Actes des Joounées internationales d'étude du baroque*, Montauban, 1968, p. 83, ap. Manfred Brauneck, *art. cit.*, p.418 (în notă).

[49] *La géométrie des poètes mètaphysiques*, în *Critique*, Août-Septembre, 1971, nr. 291—292, p. 730—770.

[50] *Proposition sur le baroque et la littérature de la France*, în *Revue des sciences humaines*, LV/1948, nr. 1, p. 63, ap. M. Brauneck, *ibidem*, p. 421.

Scanned with OKEN Scanner

7. Așa cum au fost urmărite de noi, în timp, tentativele de a defini un baroc literar prin intermediul ideii de stil au tins a înainta, credem, pe cel puțin trei mari direcții de interpretare. Ele ar putea fi următoarele:

a) studierea sincretică a fenomenelor stilistice, mai ales în epoca începuturilor;

b) tendința de adecvare a principiilor wölffliniene la specificitatea literaturii ca artă;

c) studiile efectuate de pe pozițiile teoretice ale unor școli lingvistice și din perspectiva literaturii comparate.

Întrerupte de cel de al doilea război mondial și continuate, cu mult mai puțin succes, în epoca următoare, discuțiile referitoare la conceptul de baroc literar n-au reușit însă, pe planul stilului, să găsească o ieșire din „fundătura" wölffliniană. Dimpotrivă, parcă obosite, spiritele au început să se înverșuneze, punînd la îndoială însăși utilitatea termenului în cercetarea aplicată, mai ales că, în anumite contexte, ideea de stil se putea dilata pînă la a atinge înțelesul întreg al noțiunilor de cultură și de civilizație ori se putea transforma într-o *eon* atemporal [51]. Or, dacă ne punem și întrebarea referitoare la cauzele acestei stări de lucruri, unica explicație pe care o putem oferi pleacă de la ideea că răspunsul se ascunde în chiar succesiunea pe care am evidențiat-o mai sus, care nu e întîmplătoare. Astfel, definit la început de Burckhardt prin opoziție cu ideea de clasic, însă ca stil istoric ce a urmat Renașterii, deci în sens negativ, și transformat de Wölfflin într-o noțiune estetico-stilistică pozitivă, utilizabilă în cercetarea tuturor „ciclurilor evolutive închise", conceptul de baroc a fost folosit mai întîi în studiile literare fără prea multe discriminări. Apoi, atunci cînd s-au încercat și în această nouă materie întîile conceptualizări riguroase, pe baza unui „transfer de personalitate", categoria pe care o definise Wölfflin nu și-a putut găsi, din motivele cunoscute, un echivalent literar acceptabil. În plus, date fiind deosebirile care există între diversele școli lingvistice și chiar de la autor la autor în ceea ce privește înțelegerea modului în care se organizează în timp devenirea

---

[51] Aceste înțelesuri ale ideii de stil, ca și noțiunea de *eon*, date fiind implicațiile particulare pe care le au din punct de vedere filosofic, se încadrează, de fapt, capitolului care urmează.

Scanned with OKEN Scanner

stilurilor literare, nevoia de a găsi unul sau mai multe principii stilistice explicative, moștenită de la înaintași (în speță, de la Wölfflin) n-a putut fi împlinită. Evident, în toate aceste cazuri, „stil" s-a străduit și a trebuit să însemne mai mult decît stil al unui autor ori stil al unui grup de autori. Dar esențialul, ca loc comun al tuturor manifestărilor literare, ca punct central în jurul căruia girează întreaga devenire a fenomenului artistic ca artă a cuvîntului, pe care să-l putem raporta la ceea ce au comun, dintr-un atare punct de vedere, și artele figurative, n-a putut fi stabilit.

În fine, starea de criză în care intră conceptul de baroc ca fenomen de stil o dovedește cea din urmă tentativă de definire, efectuată prin prisma teoriilor wölffliniene, aceea încercată pe teren francez. Căci marea mișcare de reabilitare inițiată de Pierre Aimé Touchard, Dominique Aury ori Maurice Blanchot și continuată de François Rouchon, Marcel Raymond sau Franco Croce, mișcare ce s-a bucurat chiar de acceptarea relativă a lui Roland Barthes [52], nu are în Jean Rousset decît pe demnul reprezentant al unei mai vechi categorii de istorici și teoreticieni literari. E vorba de cei ce au încercat să parcurgă univoc distanța ce separă domeniul figurativului de arta scrisului, cu toată complexa ipostaziere istorică și estetică pe care o presupune evoluția generală a formelor artei.[53] Rezultatul nu a putut fi însă decît cel previzibil. *Mobilitatea, metamorfoza, instabilitatea* și *dominația decorului* nu s-au putut coagula într-un concept operant, ci, dimpotrivă, au dus, în 1998, la un *Adieu au Baroque* [54].

---

[52] *Sur Racine*, Paris, Editions du Seuil, 1963, p. 36, 72, 143; *Idem. Tacite et le Baroque funèbre*, în *Essais critiques*, Paris, 1964, p. 108—111.

[53] Vezi, în acest sens, atît *Literatura barocului în Franța. Circe și Păunul*, București, p. 14, tradusă după *La Littérature de l'âge baroque en France, Circé et le Paon*, Paris, Librairie José Corti, 1954, cît și alte contribuții ale lui Jean Rousset: *Le Baroque*, în *Histoire des Littératures*, II, Encyclopédie de la Pléiade, 1956, p. 87—110; *L'île enchantée, Fête et théâtre au XVII-e siècle*, în *Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à Mieczyslaw Brahmer*, p. 435—441.

[54] În *L'intérieur et l'extérieur*, p. 239—245. A se vedea, în acest sens, și Paul L. Frank, *Historical or stylistic periods?*, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIII/1955, p. 451 și 456.

Scanned with OKEN Scanner

C. FORMELE SENSIBILITĂȚII; BAROCUL CA „EON" FUNDAMENTAL

1. BAROCUL CA ARTĂ A CONTRAREFORMEI. 2. TEORIILE SPECULATIVE SPIRITUALISTE. 3. BAROCUL CA FENOMEN HISPANIC. 4. CONCEPȚIA LUI E. D'ORS (BAROCUL CA „EON" FUNDAMENTAL). 5. TIPOLOGIE ȘI ISTORIE.

1. Așa cum am încercat să subliniem în mai multe rînduri, pentru Wölfflin evoluția stilurilor era un proces legic, afectînd devenirea formelor artistice dintr-un punct de vedere strict morfologic. În oricare din spațiile intermediare ale acestei deveniri opera de artă rămînea însă tot ceea ce știm, în sensul că reprezenta mereu „o valoare constituită ca expresie a unei sensibilități creatoare". Însăși devenirea este, cu alte cuvinte, în expresiile ei, manifestarea unui șir nesfîrșit de sensibilități individuale, care își pun amprenta asupra conținuturilor care se comunică, fapt pe care nici Wölfflin nu-l ignoră, din moment ce recunoaște că „intenția noastră n-a fost de a ne ocupa de artă în sensul ei deplin, deoarece din analizele noastre a lipsit o parte importantă, cea în legătură cu lumea « temelor »" [1].

Ca în oricare din întocmirile omenești, „exteriorul" nu e decît expresia unui „interior", actul nu e decît partea vizibilă a unei intenții. Iar *stilului* baroc trebuie să îi corespundă o *sensibilitate* barocă, tot așa cum *stilului* clasic îi corespunde o *sensibilitate* clasică. A te interesa însă în primul rînd de această „sensibilitate" înseamnă, într-un anume fel, și a părăsi terenul abstract al limbajului ca expresie constituită, a te preocupa mai ales de aceea ce el exprimă (sau dorește să exprime) prin „mesaj", căutînd explicația operei în nevoia de comunicare a unei noi „stări sufletești". De aici, și cea de a doua posibilitate de definire a conceptului de baroc, aceea prin care el este

[1] *O revizuire din 1933 (în chip de epilog)*, în *Principii fundamentale, ale istoriei artei*, p. 210; cf. și Eleonora Costescu, *Postfața traducătorului*, în *ibidem*, mai ales p. 217.

Scanned with OKEN Scanner

pus sub semnul „epocii", al „vîrstei culturale" în care se manifestă un nou „sentiment al vieții". Să dăm însă, în acest context, și un exemplu concret.

În cea de a cincea emblemă din cartea lui Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, tipărită în 1589, în imagine ne întîmpină „Deziluzia în persoană uzurpînd pe Atlas în susținerea Lumii". În același timp, lemma care o însoțește conține următoarele cuvinte: „Este solo me sostenta" („numai aceasta mă susține"), mesaj pe care autorul ei, Covarrubias, se simte obligat să-l comenteze și în scris. Trăim într-o lume, spune el, în care ne aflăm într-o „perpetuă iluzie a lucrurilor pe care, dacă le-am înțelege în întregime, ar fi aproape imposibil să putem trăi" [2]. Într-o lume în care, am completa noi, înșelăciunea, amăgirea, *iluzia* trebuie să reprezinte calități fundamentale ale conduitei umane, fără de care însăși existența devine imposibilă. Cum se explică o asemenea modificare pe planul scării valorilor umane? Răspunsul nu e ușor de dat iar autorul care comentează emblema de mai sus, Francisco Maldonado de Guevara, consideră că e vorba de o scindare dramatică în raporturile omului cu lumea, situație care a dus la apunerea definitvă, pe planul culturii, a vechiului echilibru renascentist. În locul său apare *o lume ipotetică*, în care clemența și toleranța sînt înlocuite de „arta prudenței", „înarmată cu simulare și disimulare" [3], în care dispare *la maestas cesarea* și piere eroul singular. Iar toate acestea contribuie, în artă, la constituirea unei „conștiințe a ficțiunii", pe care aceasta o pierduse demult. Prin urmare, noua vîrstă a culturii „cunoaște mai bine decît Renașterea imposibilitatea de a capta realitatea și alienarea acesteia (mai ales în artă)". „În sfera artei — continuă autorul — totul este măiestrie, totul este — și se justifică tautologia — numai artă". Tot așa, „ceea ce nu este artă, ceea ce este natură și instinct se înfiltrează subteran în sfera artei", întrucît arta nu mai poate fi „imitație și replică a naturii, tot așa cum cunoașterea lucrurilor nu mai e un simulacru al acestora. Arta este emulația creatoare în

---

[2] Ap. Francisco Maldonado de Guevara, *El dolo come potencia estetica*, în *Lo fictivo y lo antifitivo en el pensamiento de San Ignácio de Loyola y otros estudios*, Granada, 1954, p. 89—90.

[3] *La espiritualidad cesarea*, în *ibidem*, p. 206.

Scanned with OKEN Scanner

cadrul unui plan propriu". Chiar existența, în ea, a unui „elan precumpănitor uman și de-abia sau deloc artistic, de-abia sau deloc moral, pentru omul baroc este blamabilă și condamnabilă" [4].

Să raportăm acum acest șir de observații la una din faimoasele maxime ale iezuiților, atribuită lui Ignácio de Loyola [5], maximă ce primește, în cel de al 251-lea aforism al *Oracolului manual* al lui Gracián, următoarea formulare „Folosește mijloacele omenești ca și cum n-ar exista și divine, iar pe cele divine ca și cum n-ar exista omenești" [6].

Iraționalitatea antitezei chiasmatice postulate de Ignácio de Loyola pe planul gîndirii teologice se evidențiază în mod cît se poate de clar: pe de o parte avem grația, revelația, de dobîndit prin devoțiune pură, pe de alta inițiativa umană, liberă de subordonări fideiste, ambele juxtapuse însă mecanic, în finalitatea unei ambivalențe ipotetice. Impus ca un mod de raportare la existență, ca o „regulă de lucru pusă în chiar centrul științei", chiasmul tridentin a putut duce deci la apariția unui eu dedublat, antinomic, obligat a „concilia ireconciliabilul". Obligat a reînfăptui, adică, aceeași *concors oppositorum* pe care se bazase pînă la un moment dat cultura și din care se născuseră idealurile Renașterii folosindu-se de mijloace care exclud acest lucru. Iar dintr-o atare perspectivă evoluția civilizației europene nu ni se poate înfățișa decît astfel: Între Evul Mediu și Renaștere nu există propriu-zis o ruptură, în sensul că umanismul s-a dezvoltat printr-o încadrare aproape firească în tipare tradiționale. În momentul în care valorile sale au ajuns însă la maturitate, gîndirea teologică a fost zguduită de Reformă, consecința cea mai importantă a acestui eveniment fiind descoperirea incompatibilității dintre umanism și religie. Dar conciliul din Trento n-a putut să depășească momentul de criză a culturii decît conciliind vechile dogme

---

[4] Francisco Maldonado de Guevara, *El dolo...*, în *ibidem*, p. 82—83.

[5] Ea a fost consemnată, după Francisco Maldonado de Guevara, pentru întîia oară de părintele P. Ribadeneyra, în *Vita de San Ignácio* și reprodusă apoi în *Thesaurus Spiritualis Societatis Jesu*, între *Selectae S. Patris nostris Ignatii Sententiae*, publicate la Bilbao, în 1887 (ap. *ibidem*, p. 36).

[6] *Oracolul manual și arta prudenței. Criticonul*, I, tr., București, Editura Minerva, „B.P.T". 1975, p. 102.

Scanned with OKEN Scanner

cu noile valori umaniste, conciliere evidențiată perfect de tehnica chiasmului. Or, concilierea aceasta este înșelătoare, așa cum este întregul sens al culturii anticlasice și antiumaniste care se dezvoltă în Europa de după Renaștere, cel puțin în spațiile dominate de catolicism. [7]

„În lumea atee contemporană, pregătită de Reformă, de barocul protestant și panteist, de enciclopedism și romantism — spune mai departe autorul citat —, identificînd umanul cu iraționalul și demonicul, chiasmul logico-teologic, dacă s-ar explica, ar trebui transformat, în cele din urmă, într-o contradicție crasă". [8] Iar aceasta e o afirmație ce se poate face ușor și despre alte epoci istorice, pentru că, după cît se pare omului îi e întotdeauna imposibil a se conforma naturii sale numai „ca și cum" n-ar exista dumnezeu (fără ca, presupunîndu-l, la un moment dat să nu intre în conflict cu ideea de divinitate). În fine, din aceleași motive era necesară și transformarea întregii culturi într-un complex de instituții ale persuasiunii, într-un instrument ideologic de propagandă, pentru că noua *concors oppositorum* nu inculca o armonie firească pe planul spiritului, ci era doar o dogmă, postulînd uniunea mistică a unor facultăți care în realitate se contrazic. Într-un cuvînt, trăsăturile specifice

---

[7] O astfel de înțelegere a barocului (= artă a Contrareformei) apare încă din 1921, la Werner Weisbach (cf. Ion Pulbere, *Literatura barocului în Italia, Spania și Franța*, Cluj-Napoca, 1975, p. 9, și René Wellek, *Conceptele criticii*, p. 107). În ceea ce privește literatura, în chip exclusiv, o atare accepție a barocului apare mai întîi în legătură cu aceea germană, la Paul Hankamer (1935) iar apoi la Gustav Schnürer (1937) ori Martin Sommerfeld (1939, cf. René Wellek, *ibidem*, p. 83, 107, 110—111). I.E. Watkin va vorbi, în aceeași ordine de idei, și despre barocul literaturii engleze (în 1933, cf. R. Wellek, *op. cit.*, p. 89) iar, în 1942, același Werner Weisbach va teoretiza în jurul unui *Stilphänomen* dezvoltat în literatura germană sub influența iezuiților (ap. René Wellek, *op. cit.*, p. 107). În general, barocul ca artă a Contrareformei este tratat ca un fenomen comunitar, apărut în toate țările în care aceasta a acționat, Gustav Schnürer vorbind chiar și de un baroc catolic polon, ungar ori iugoslav (cf. René Wellek, *op. cit.*, p. 83). Vezi, în acest sens, și Francisco Maldonado de Guevara: „toată tensiunea, gîndirea și articularea sistematică și stilistică din *Agudeza y arte de ingenio* sînt puse sub semnul chiasmului" (în *Lo fictivo y lo antifictivo...*, p. 39).

[8] Francisco Maldonado de Guevara, *El dolo come potencia estetica*, în *op. cit.*, p. 49—50. Asupra ideii de baroc protestant vom reveni și noi în cele ce urmează.

Scanned with OKEN Scanner

ale artei din această perioadă — aplicabile, după Claude-Gilbert Dubois, chiar și literaturii — vor trebui să fie, cu necesitate: *gustul pentru monumental, voința de a impresiona, tendința spre exprimarea ostentativă a bogăției și universalului, supraîncărcarea decorativă, gustul pentru singular și insolit* [9]. Iar barocul, evident, „o artă a Contrareformei".

2. Conform altor interpretări, faimosul *homo faber, homo pictor* renascentist devine, în epoca barocului, un *homo fictus*, personaj pe care cultura europeană încă nu-l cunoscuse. El încarnează, mai mult sau mai puțin ascuns, acute contradicții ale vieții, acele *antithetische Lebensgefühle* de care vorbea, încă din 1922, Arthur Hübcsher [10], contradicții care sînt, pentru Emil Ermatinger, conflictul dintre ascetism și mundanitate, dintre spirit și carne [11]. Referindu-se la secolul al XVI-lea englez, Werner F. Friederich consideră că numai el e o vîrstă de aur a „armoniei păgîne", armonie „curmată, la aurora celui următor, de reînvierea spiritualismului Evului Mediu", proces ce se sprijină tot pe mișcarea declanșată de iezuiți [12] (deși e vorba mai ales de influența lor asupra lumii protestante). Putem afirma deci că lupta dintre asemenea principii opuse apare și dincolo de granițele culturale ale Contrareformei, întrucît „conștiința păcatului originar — cum spune, la un moment dat, recenzentul cărții

---

[9] *Morphoplgie d'un concept, anatomie d'une mentalité, physionomie d'une époque*, în *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, Paris, Editura Larousse, 1973, p. 56—62.

[10] Contribuția lui Arthur Hübscher a văzut lumina tiparului în Euphorion, 24/1922, p. 517—562 și, respectiv, p. 759—805, cu titlul *Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Grundlegung einer Phaseologie der Geistesgeschichte* (ap. René Wellek, *Conceptele critciii*, p. 78, 110, și Adrian Marino, *Dictionar*, p. 855).

[11] Emil Ermatinger, *Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung*, Leipzig, 1926, p. 11 și urm.

[12] Contribuția sa, *Spiritualismus und Sensualismus in der englischen Barocklyrik*, semnalată de René Wellek în *Conceptele criticii* ca publicată în *Wiener Beiträge zur Englischen Philologie*, 57/1932 (vezi René Wellek, *op. cit.*, p. 82 și 110), a apărut însă și separat, în 1934 (Wien und Leipzig, Editura Wilhelm Braumüller), bucurîndu-se de o recenzie din partea lui J. Veldcamp în *Neophilologicus*, nr. 1/1935, p. 66—67.

Scanned with OKEN Scanner

lui Werner P. Friederich din 1934 — pare a cădea ca un nor negru peste întreg secolul al XVII-lea" [13].

Dar lupta dintre Reformă și Contrareformă e și un proces foarte complex, granița ce despărțea cele două confesiuni trecînd adesea prin inimi, prin existența concretă a indivizilor, uneori cu ecouri nebănuite. Tocmai de aceea, postularea unui conflict între tendințe antitetice ale spiritului într-o anumită epocă a putut duce și la concluzia că un întreg fenomen de civilizație este baroc, fapt afirmat încă din 1934 de Paul Meissner despre întreaga cultură engleză a secolului al XVII-lea [14]. Lucrurile merg și mai departe, din același motiv. Căci, deși pentru Werner Weisbach, Gustav Schnürer ori Martin Sommerfeld barocul este o artă a Contrareformei, în fond o artă iezuită, pentru mulți alți cercetători, ca Oscar Walzel și Karl Vietor, citați mai sus (dar și pentru Georg Weise, din prima perioadă, ori Peter Burra, nemaivorbind de Eugenio d'Ors), el a devenit un veritabil „fenomen nordic", asemănător goticului și romanticului, într-o serie care se opune antichității clasice, Renașterii și neoclasicismului, uneori fără referințe speciale, dar înglobînd și literatura. [15]

---

[13] J. Veldcamp, *loc. cit.*, p. 67.

[14] *Die geisteswissenschaftlichen Grundlagen des englischen Literatur barocks*, München, 1934, pass.

[15] Este revelator faptul că Oskar Walzel, care încercase printre primii aplicarea categoriilor wölffliniene la literatură (1916), renunță la astfel de tentative, trecînd în rîndurile celor care studiază barocul de pe pozițiile „filozofiei spiritului", apropiindu-l de gotic (în 1925). La fel procedează Karl Vietor atunci cînd renunță să caute originile presupusului asindet „baroc" și preferă să privească secolul al XVII-lea german prin prisma subiectivismului romantic, descoperind în poezia celei de a doua Școli sileziene „un curent care duce la subiectivismul și iraționalismul modern" (1928). Analogia barocului cu goticul, ca fenomene specific nordice și teutonice, decurgînd dintr-o tendință etnică spre arbitrar, încărcat, decorativ, apare apoi, după cum spuneam, și într-o carte a lui Peter Burra (publicată în *Farrago*, 1930, și, separat, la Londra, în 1931) ori la Georg Weise (în 1932, cf. René Wellek, *op. cit.*, p. 89, 94—95, 116). În fine, analogia cu romantismul apare, și ea, încă de la Arturo Farinelli (*Il Romanticismo nel mondo latino*, Torino, 1927, II, p. 226), pentru legăturile cu romantismul putîndu-se vedea și Robert Mühler, *Barock Vorstufen der romantischen Kunsttheorie E.T.A. Hoffmanns*, în *Acta germanica*, 3/1968, p. 137—152.

Scanned with OKEN Scanner

3. Să urmărim, însă, pentru a clarifica modul în care s-au elaborat aceste idei, felul în care a fost interpretată evoluția culturii spaniole dinspre secolul al XVI-lea spre cel următor și apoi dizolvarea curentelor de gîndire spaniole din secolul al XVII-lea în ideologia luminilor, întrucît și despre acest proces s-a vorbit ca tinzînd spre constituirea unei „dominante culturale baroce de tip sudic".

O examinare critică a ideilor politico-religioase ale secolului al XVI-lea descoperă în *cortesano* (din versiunea lui Boscán la Castiglione) o figură de Renaștere, *cavaliere* și *gentiluomo* în același timp (față în față cu *ciudadano*, care e *labrador, loco y profano* și aparține *al vulgo*). El trăiește într-o țară aleasă de dumnezeu pentru dominarea lumii și apărarea religiei, fiind deci menit să apere cauza imperiului ei universal prin credință și supunere. Noblețea e a sîngelui, deși se naște printr-un efort personal, și se transmite urmașilor ca un capital. Față de ea, „bogăția este un simplu accident", producînd, în cel mai bun caz, „confuzie". Secolul următor, cu toate că e încă un secol de *hidalgos* și *caballeros*, aduce, pe planul orizontului de civilizație, pe lîngă echivalența *ricos hombres — nobles sin titulo*, și un nou sistem de convenții sociale în care ambiția, poltroneria, diminuarea moralității publice, superbia, se asociază *sărăciei*, *bogăției* și *deziluziei*. Iar acest veritabil *statu quo* nu va fi depășit decît în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, cînd ajung în Spania ideile lui J. J. Rousseau, Adam Ferguson, Adam Smith, iar prin Diego Torres Villaroel (1693?—1770?), profesor la Universitatea din Salamanca, se deschide calea cunoștințelor fizice, a filozofiei lui Condillac, Locke, a teoriilor lui Buffon și Linné. Punctul final al respectivului proces ar putea fi marcat, pe plan literar, de opera lui Gaspar Melchior de Jovellanos (1744 — 1811) și mai ales, de faimoasa sa *Satira contro la educaccion de la nobleza* [16].

---

[16] M. Herrero-García, *Ideología española del siglo XVII. La nobleza*, în *Revista de filología española*, XIV/1927, nr. 1, p. 33—58, și nr. 2, p. 161—275; Francisco José Pastor, *Quelques characteristiques du XVIII-e siècle espanol*, în *Neophilologicus*, 1935/2, p. 86—90; M. Morreale, *El mundo del Cortesano*, în *Revista de filología española*, XLII/1958—1959, nr. 1—4, p. 229—260; Giuseppe Sartori, *Decadenza, messianismo e genio della nazione nella cultura spagnola del secolo XVII*, în ACME, XXII/1969, nr. 2, p. 309—345.

Scanned with OKEN Scanner

Am amintit toate acestea numai deoarece, referindu-se la întregul context istoric și argumentîndu-și părerile cu fine analize stilistice (dedicate mai întîi operei lui Cervantes iar apoi și poeziei religioase spaniole ori întregului clasicism francez), Helmut Hatzfeld a ajuns să definească barocul prin hispanism, fenomen care, încă de la Seneca și Lucan, spune el, s-ar fi manifestat ca „o constantă de proveniență iberică". [17] Hatzfeld merge chiar mai departe. Acceptînd și teza *desincronizării* momentelor de maximă inflorescență a formelor artistice în diferite țări, teză care aparține lui Wölfflin și apare alături de aceea, la fel de wölffliniană, a *clasicizării barocului*, în 1948 el adaugă: „va fi în cele din urmă înțeles că barocul atinge perfecțiunea sa artistică la momente cu totul diferite în aceste țări (e vorba de Occidentul european — n.n.). Iese în acest fel în evidență că adevărata expresie a barocului nu este forma unei exagerări decadente, ci perfecțiunea clasică, extinsă de la Tintoretto la Vélasques tot așa ca și de la Torquatto Tasso la Cervantes și Racine". [18] În plus, stăpînind o metodă de analiză foarte riguroasă, Helmut Hatzfeld va descrie chiar peste ani în aceeași manieră ce pare să excludă ingerința ideologicului, caracteristicile „europene" ale operelor literare pe care le discută, fie că e vorba de *Don Quijote* ori doar despre cele șapte *Soliloquios amorosos* ale lui Lope de Vega, al căror caracter baroc i se pare incontestabil: „Este un adevărat stil baroc pentru că metaforele predominante, căutate pe plan afectiv, sînt construite de acord cu gustul conceptist ... Acest tip de metaforă predomină asupra oricărui alt element stilistic, cu care intră în relație printr-o adevărată tensiune,

---

[17] Opinia apare, în forme voalate, mai întîi în lucrarea publicată la Leipzig, în 1927, *Don Quixote als Sprachkunstwerk*, iar apoi în unele articole din 1929 și 1935, căpătînd o formă definitivă în studiul *El predominio del espíritu español en les literaturas del siglo XVII*, publicat în *Revista de filología hispánica*, 3/1941, p. 9—23, în care, dintre străini, Milton este considerat „cel mai hispanizat poet al epocii, care străinului îi apare cel mai baroc" (ap. René Wellek, *Conceptele criticii*, p. 83 și, respectiv, 79—81, 83, 92, 109, 113, 114—115). În aceste studii, H. Hatzfeld mai vorbește și despre un *Jesuiten barock* al operei lui Cervantes ori despre un anume *Sonderbarck* al clasicismului francez (mai ales în studiul din 1935).

[18] *A critical Survey of the recent baroques Theories*, în *Thesaurus*, IV/1948, nr. 3, p. 1—33 (ap. M. Brauneck, *op. cit.*, p. 399).

Scanned with OKEN Scanner

care reflectă direct abisul existent între dumnezeu și oameni."[19] *Summa summorum*, barocul este, după Helmut Hatzfeld, o mișcare artistică de extracție spaniolă, ce-și datorează caracterul european influenței pe care a exercitat-o asupra majorității literaturilor continentului „spiritul spaniol".

Poate fi însă și dovedită circulația continentală a literaturii spaniole, fără de care definirea stilistică a barocului prin hispanism este imposibilă? O cercetare istorico-literară cum este cea efectuată de Walter Pabst asupra lui Góngora (studiu care a demonstrat și influența lui Quevedo din *Sueños* asupra lui M. Ph. Moscherosch, în cartea publicată de el la Strassburg, în 1666) evidențiază că mijlocul prin care a ajuns Góngora în Germania este doar cartea lui Nicolaus Antonius (1617—1684), intitulată *Bibliothca hispanica*, apărută la Roma, în 1672. M. Ph. Moscherosch reproduce din Quevedo critica la *Soledades*, *Aguja de navegar cultos*. Din cartea lui Nicolaus Antonius nu a pătruns apoi, pe teren german, decît un palid elogiu al lui Góngora, reprodus în volumul lui Daniel Georg Morhof, apărut la Kiel, în 1682. Iar aceasta face ca, în realitate, primele ecouri cu adevărat reprezentative ale literaturii spaniole în Germania să fie cu totul altele. E vorba de articolul lui Christian Henrich Postel (1658—1705), publicat în 1704, și de traducerile din Quevedo (1704) și Cervantes (1764), toate aparținînd unui moment ulterior apariției și înfloririi celei de a doua Școli sileziene [20]. În consecință, constatarea unei atari situații exclude posibilitatea unei influențe spaniole

---

[19] *Problemas estilísticos en los « Soliloquios amorosos de una alma a Dios » de Lope de Vega*, în *Theasurus, Boletin del Istituto Caro y Cuervo*, XVII/1958, p. 22. Pînă în acest an el va publica dealtfel și alte articole, în *Comparative Literature* (1/1949, p. 113—139), *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (14/1955, p. 155—164) ori *Lettere italiane* (1957, p. 1—29), iar în 1952 o carte, la New York, *Literature trough Art*, toate dedicate acelorași probleme (cf. René Wellek, *Conceptele criticii*, p. 122).

[20] *Luis de Góngora en la literatura y la crítica alemana de los siglos XVII y XVIII*, în *Revista de filología española*, XLVI/1963, 3—4, p. 287—315. În ceea ce-l privește pe Helmut Hatzfeld, în cuprinsul lucrării am folosit *Estudios literarios sobre mistica española*, Segunda edición corregida y aumentada, Madrid, Ed. Gredos, 1968, și *Estudios sobre el Barroco*, Tercera edición aumentada, Madrid, Editura Gredos, 1973, ambele culegeri de articole.

Scanned with OKEN Scanner

masive asupra literaturii germane, cu toate că tendința de a defini barocul prin hispanism nu apare doar la Helmut Hatzfeld. În forme mai voalate, ea este prezentă și în cunoscuta istorie a literaturii spaniole a lui Ludwig Pfandl (ale cărui cercetări au fost folosite și de Karl Vossler, prin monografia mai sus citată despre Lope de Vega, și, la noi, de G. Călinescu) iar, la un moment dat, chiar de Fritz Strich (cel ce încercase printre primii transferul schemelor wölffliniene la literatură), mai nou aceeași teorie fiind vehiculată și în diverse articole de revistă, cum este cel semnat de Alan S. Trueblood, în *Hispanic Review* [21].

4. În sfîrșit, față de oricare din tentativele de definire examinate pînă acum, *eonul* conceput de Eugenio d'Ors a ajuns, în raport cu istoria, o categorie transcendentă, anistorică[22] Din acest motiv, justificarea sa din perspectiva unei teorii istorice a valorilor artei este condiționată direct de modul în care concepem și stabilim relația dintre *ontologic* și *ontic* pe planul creației. Căci: „prin atitudinea care ne este în mod obișnuit caracteristică, ființa nu este nici cunoscută și nici vizată, ci pur și simplu exercitată. O atare atitudine este *ontică*, ea nu vizează decît ființarea. E necesară o reflexie, o reîntoarcere a atenței, pentru ca ființa să intre în lumină iar atitudinea să devină *ontologică*". [23] Mai trebuie spus că, deși structura acestui raport în cadrul teoriei d'orsiene este de o importanță capitală, natura sa nu poate fi dezvăluită

---

[21] *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit*, Freiburg im Breisgau, Editura Herder & Co., 1929. Karl Vossler cunoaște însă și citează *Spanische Kultur und Sitte des 16. u. 17. Jahrunderts*, Kempton, 1924 (vezi *Lope de Vega y su tiempo*, p. 53, 86 etc. și notele 97—102). Fritz Strich, care acceptase în 1916 tezele lui Wölfflin, revine, în 1947, asupra acestor opinii și susține, independent de Hatzfeld, importanța influențelor spaniole asupra restului literaturilor europene, opinie la care renunță însă mai tîrziu. În sfîrșit, articolul lui Alan S. Trueblood, *The Baroque, Premises and Problems, a Review Article*, apărut în *Hispanic Review*, XXXV/1967, p. 355—363, susține ideea unui baroc influențat de orientul musulman și de Seneca, dar și ca manifestare a unor predispoziții perene ale sufletului spaniol, elemente prin care se reînnoadă legătura cu goticul, după momentul raționalist provocat de Renaștere și umanism.

[22] *Trei ore în muzeul Prado, Barocul*, tr, București, Editura Meridiane, 1971, pass.

[23] Cl. Ducot, *Présence et absence de l'être*, p. 28, ap. Paul Fouquié, *Dictionnaire de la langue philosophique*, s.v. *Ontique*.

Scanned with OKEN Scanner

plenar decît printr-o întoarcere la sensurile inițiale alte cuvîntului pe care eseistul spaniol l-a introdus în cercetarea formelor artei, respectiv la *eon*. Cum se știe, vîrsta lui este foarte veche. Curentul gnostic, născut „dintr-o curiozitate neliniștită, aproape nesănătoasă, față de problemele fundamentale ale credinței", [24] l-a utilizat cel dintîi—începînd cu secolele II și III e.n. — în cadrul unei teorii a cunoașterii de natură esoterică (mitică și magică) a ideii de divinitate. Gnoza sa heterodoxă proclama inteligibilitatea totală a divinității, fapt realizabil însă numai prin intermediul viziunilor mistice.

În consecință, scopul cunoașterii este, pentru om, „salvarea, bucuria și, în cele din urmă, beatitudinea, cea care îi asigură posesia tuturor bunurilor, îndepărtarea răului și imortalitatea fericită" [25], accederea la divin echivalînd, în fond, cu o cunoaștere de sine. „Gnozele — spune, în acest sens, S. Hutin — determină în general apariția unei complexe ierarhii de entități, forțe, puteri: *eonii* sau *aeonii*"[26], care sînt „spirite emanînd din inteligența divină". „Ei sînt fie activi, fie pasivi", posedă „sexe diferite" (sic!) și „nu există decît într-un număr determinat" [27]. Eonii ajută deci credinciosul la împlinirea elanului mistic, apropiindu-l, pe o cale specifică, *ontică*, de ideea de divinitate. Ei nu sînt, cu toate acestea, niște abstracțiuni goale, pentru că, în ultima analiză, *eonii* (cf. grecescul *aion* = „eternitate") formează „categorii metafizice ale realității", care există în mod obiectiv, ca emanație a principiului absolut al tuturor lucrurilor. Acționînd asupra vieții ca agenți obiectivi, desăvîrșiți însă și în ordinea lor subiectivă, eonii deschid, în fine, o cale specifică a cunoașterii, ei reprezintă un „mijlocitor" în intuiția Ființei eterne ca „metarealitate ontologică".

Descinzînd din planul filozofic pe planul artei, pentru Eugenio d'Ors barocul nu mai poate fi nici măcar o categorie istorică în evoluția spiritului — cum era, în cel mai bun

---

[24] I. Chevalier, *Histoire de la pensée*, II, p. 40, ap. *Ibidem*, s.v. *gnosticisme*.

[25] J. Chevalier, *op. cit.*, ap. *Ibidem*, s.v. *Gnose*.

[26] S. Hutin, *Les gnostiques*, p. 37, ap. *Ibidem*, s.v. *Éon*.

[27] Condillac, *Histoire ancienne*, XV, 5, în *Oeuvres*, f.a., ap. Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, II, s.v. *Éon*.

Scanned with OKEN Scanner

caz, pentru filozofii germani ai culturii —, exprimînd un anumit sentiment al existenței, recurent și paradoxal. Pentru el, eonul baroc e un dat imuabil, constant-generativ, anistoric, configurația manifestărilor sale fiind, tocmai de aceea, „emanatistă", asemănătoare, în dezvoltările ei concrete, sistemelor naturale (Linné) ori anatomice (sanguin și nervos), constituind *specii* care aparțin unui *gen*. Mai mult decît atît, conceput ca *eon*, barocul nu mai poate participa la nici o schemă evolutivă, ignorînd deci chiar și acel „principiu al contiguității" pe care se bazase teoria lui Wölfflin și în funcție de care, după cum arătam, „nu totul" era „posibil în același timp".

Desprins de vechiul său înțeles religios, *eonul*, care poseda, după cum am văzut, chiar și un profil antropomorfic, nu mai poate fi conceput, pe planul artei, ca o contrapondere, exactă sau inexactă, a clasicului. Dintr-o categorie a existenței și întrupării, în sens religios, metafizic, el devine, pe tărîmul esteticii, un constituent ontic al creativității — răspunzînd nevoii de exprimare —, cu o existență obiectivă. În această calitate, el este chiar unul din modurile aperceptive fundamentale prin care artistul tinde (prin artă) spre configurarea atitudinii sale profunde față de existență.

Revenind asupra relației dintre *ontic* și *ontologic*, despre care vorbeam la început, sensul ei major curge deci din aceea că *eonul* rămîne o categorie *ontică* numai dacă-l analizăm prin prisma mecanismelor prin care-și manifestă prezența într-o anumită operă ori într-o anumită literatură (întrucît vizează „ființarea", acționînd fără participarea nici unei „reflexii"). Cîtă vreme, ca ființare proprie, el e o categorie *ontologică*, pentru că există în mod obiectiv, „ca proiecție metafizică a Ideii", independent de voința artistului ori de realitatea concret-istorică în care se manifestă. În sfîrșit, dacă am înțeles bine valoarea afirmației de mai sus, prin ea atingem și un alt aspect important al relației dintre *ontologic* și *ontic*, valabil și în concepția eonică a barocului. „Onticul este independent de om, cîtă vreme ontologicul nu e"; „onticul, în existența sa, depinde de ontologic, întrucît toate aceste

Scanned with OKEN Scanner

ființări nu pot fi concepute ca atare decît pentru că există o ființare care gîndește existența“ [28].

Comparînd, pentru o clipă, planul esteticii cu sensul religios, *eonul* este deci o „metarealitate *ontologică*“ deoarece a fost gîndit de Ființa eternă în „ființarea ei“. Iar calea pe care conduce la revelație (și creație) este *ontică* întrucît nu determină individul „a-i gîndi existența în propria-i ființare“. Ceea ce, la rigoare, ne indică și drumul pe care înaintează întregul sistem de generalizări preconizat de Eugenio d'Ors, pe terenul plin de fantasme al idealismului subiectiv, fără a mai fi necesară, în continuare, și rediscutarea acestei teorii în toate articulațiile ei.

5. Revenind acum asupra tuturor celor spuse mai sus, varietatea tentativelor efectuate cu scopul de a defini conceptul de baroc de pe alte baze decît acelea strict formale credem că ar putea fi sistematizată în chipul următor:

a) Mai întîi, este vorba de un șir de explicații care au pus accent pe realități sociale și psiho-istorice, realități care ar fi dus, înspre sfîrșitul Renașterii, la apariția unui nou climat cultural. Determinînd de la bun început apariția unei rupturi dramatice pe planul conștiințelor, prin dispariția vechiului echilibru renascentist, aceste noi realități ar fi tins să înlocuiască anterioara imagine a lumii cu dimensiunile unui univers ipotetic, în care clemența și toleranța au făcut loc prudenței, simulării și disimulării, ceea ce a condus fenomenul artistic spre dobîndirea cunoștinței propriului său caracter ficțional. Dat fiind că era, după cît se pare, obligat „a concilia ireconciliabilul“, artistul acestei noi epoci trebuia să intre și în posesia unui model irațional al lumii, pe care nu-l putea promova decît recurgînd la dogmă, prin postularea uniunii mistice a unor facultăți care se exclud. Iar această situație a făcut ca fenomenul artistic să capete și țeluri propagandistice, în împrejurarea în care întreaga cultură se transforma, încet-încet, într-un complex de instituții ale persuasiunii. În consecință, întrucît la originea tuturor acestor procese a stat mișcarea Contrareformei, fe-

---

[28] J. Wahl, *Les philosophies de l'existence*, p. 59, ap. Paul Foulquié, *op. cit.*, s.v. *Ontologie*.

Scanned with OKEN Scanner

nomenele de care vorbim caracterizînd, cu precădere, regiunile dominate de ea, barocul a fost considerat, în chip firesc, o „artă a Contrareformei".

b) Plecînd de aici, mai ales că noul „sentiment al vieții" ce sălășluia în acest climat cultural caracteriza, în chip direct și exclusiv, un „eu dedublat", „antinomic", un alt șir de explicații și-au putut oferi șansa de a înainta pe calea izolării trăsăturilor sale fundamentale, lărgind cadrul discuției și dincolo de hotarele Contrareformei ori transformînd aceste caracteristici într-un conglomerat de factori creatori de civilizație, conglomerat asimilabil, în cele din urmă, „spiritului etnic".

c) În sfîrșit, o ultimă tentativă de aprofundare conceptuală, cea a lui Eugenio D'ors, a încercat să transforme barocul într-o categorie transcendentă în raport cu istoria, dar care ființează totuși în aceasta, prin circumstanțializări „emanatiste".

În toate aceste „dezvoltări" și „sisteme", cuvîntul *stil* n-a încetat o clipă să se folosească. Înțelesul său s-a modificat însă cameleonic, o analiză a accepțiilor pe care le-a căpătat în fiecare context purtîndu-ne de la valori artistice istorice la noțiunea de „stil al culturii" și de la sensul de constantă etnică la ideea de „categorie istorică a evoluției spiritului". Evident, nu ne vom propune aici analiza tuturor acestor accepții, tot așa cum nu ne vom preocupa de rediscutarea periodizărilor care s-au emis ori de comentarea „speciilor" despre care Eugenio D'Ors spunea că aparțin „genului" baroc. Cu toate acestea, nu putem să nu observăm că, în cadrul opoziției clasic — baroc (opoziție abandonată, a se reține, doar de Eugenio D'ors), aproape întotdeauna sensul noțiunii de clasicitate a tins să se fixeze în jurul ideii de prestigiu valoric — cel mai adesea fiind vorba de cel al antichității. „Ceva", ceva neidentificabil pe planul formei, a făcut, mereu ca, în epocile următoare, neclasice, acest prestigiu să se stingă. Cum elementele ce determină erodarea modelelor în ceea ce au acestea exemplar nu pot fi descoperite prin studierea formei artistice nici pierderea de prestigiu n-a putut fi explicată prin mijloace strict stilistice. Stilul a putut deveni astfel o categorie mai largă, osmotică, care adună sub același acoperiș elemente eterogene, ce depășesc

Scanned with OKEN Scanner

forma, la rigoare, acel *stilphänomen* de care vorbea Werner Weisbach în 1942.

În altă ordine de idei, aproape toate tentativele de definire a unei relații contrastive și de succesiune între clasic și baroc, pe plan istoric, au fost nevoite a integra explicația pe care o ofereau într-un context mai larg, indiferent dacă se dorea sau nu acest lucru. Astfel, miezul explicativ ireductibil al multora dintre ele (ne referim la teoriile care privesc barocul ca „artă a Contrareformei", la cele care fundamentează analiza pe structura psiho-istorică a „eului dedublat" etc.) exploatează în fond un domeniu al psihologiei și sociologiei artei. Altele, urmărind schimbările care apar în structura idealurilor umane, prin studierea diferențelor de mesaj ivite la nivelul formei artistice, nu fac decît să prefigureze studiile contemporane asupra istoriei mentalităților. Urmărirea modificărilor pe care le suferă componenta stilistică ce traversează succesiunea straturilor istorice se vrea apoi, în foarte multe cazuri, un studiu complet de „stratigrafie comparată", care depășește ferm domeniul artisticului, poate și din dorința de a accede la o explicație într-adevăr „integrală". În sfîrșit, dincolo de exagerări și de deosebiri de metodă, în toate aceste teorii putem recunoaște obsesia formulării unor propoziții afirmative cît mai generale, cu caracter filosofic, valabile pentru o varietate de fapte adesea deconcertantă.

Consecințele utilizării preponderent eclectice a unei atît de mari varietăți de mijloace și modalități de interpretare nu se vor lăsa însă prea mult așteptate. Astfel încît, în unele cazuri, s-a putut ajunge și la transferul discuției asupra barocului de pe terenul artei și al motivațiilor sale în spațiul obscur al psihologiilor abisale, în care se poate întîlni „chipul etnic de a fi în cultură" cu una din „etapele" (recurențiale) ale evoluției conștiinței umane, înțeleasă ca formă a autodezvoltării „spiritului absolut". Astfel de genera-

Scanned with OKEN Scanner

lizări, frecvente mai ales în Germania interbelică, dar care, după cum am văzut, nu erau străine nici altor culturi (celei spaniole, de pildă, prin Eugenio D'Ors), generalizări prin care clasicul și barocul sînt concertate și cu un șir de alte valori — teutonicul, goticul, romanticul, alături de Renaștere, neoclasicism, romanic —, fără a se pierde din vedere nici ideea de stil, au împins însă problema definirii barocului aproape la un prag al absurdului.

Ca și în cazul încercărilor de definire conceptuală plecînd de la o accepție restrictivă a noțiunii de stil, și în cazul celor efectuate din perspective mai largi, care apelează și la valori de conținut, examenul critic n-a putut deci să ajungă la identificarea unei unice structuri de rezistență. Și aceasta în ciuda faptului că, așa cum spunea St. Gilman, în 1947, *in extremis*, problema centrală a definirii barocului s-ar putea reduce la o problemă a omului, om care încearcă acum, „prin linii, pași sau cuvinte," să exprime coordonatele unui dramatic proces de „dezintegrare și reorganizare a lumii vizibile" [29]. Este însă acest om același de-a lungul vremii, putem oare să spunem că, la anumiți stimuli (pe care i-am identificat), reacția sa va fi fost și în trecut tot aceea pe care am presupune-o astăzi? Sau, cu alte cuvinte, dacă barocul nu e „nici o școală, nici un curent și, cu atît mai puțin, un sistem", există totuși vreo perspectivă care să ne permită să-l înțelegem neîntrerupînd ferm contactul cu ideea de „mișcare istorică, mai mult sau mai puțin asemănătoare Renașterii"? [30]

---

[29] *An Introduction to the Ideology of the Baroque in Spain*, în *Symposium*, I/1946—1947, p. 99, ap. M. Brauneck, *art. cit.*, p. 401-nota. A se vedea și J. R. Martin, *The Baroque from the Point of View of the Art Historian*, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIV/1955—1956, p. 165, 167 și 168.

[30] Alejandro Ciorănescu, *Escolles y supervivencia. 1. Intelectualismo del arte barocco*, în *El Barocco o il descumbriemento del drama*, Universidad de la Laguna, 1957, p. 401.

Scanned with OKEN Scanner

D. BAROC ȘI MANIERISM

1. O NOUĂ BAZĂ ETIMOLOGICĂ. 2. E.R. CURTIUS ȘI G.R. HOCKE (CLASIC ȘI MANIERIST). 3. REZULTATELE FERME ALE CERCETĂRILOR APLICATE. 4. CAZUISTICA DEFINIȚIILOR. 5. EVIDENȚA EVOLUȚIEI UNUI PROCES ISTORIC: REGRESIUNEA SEMANTICĂ.

1. Inserția manierismului (cf. it. *maniera*) în spațiul opoziției clasic — baroc[1] nu este, pe plan literar, mult anterioară momentului în care explicațiile devenirii fenomenului artistic ajunseseră în impasul de care vorbeam la sfîrșitul capitolului anterior. Cu toate acestea, ținem a preciza, manierismul era demult un termen deplin încetățenit în studiile dedicate artelor plastice. Din punct de vedere etimologic, el se leagă de italienescul *maniera* (cf. lat. *manus* = „mînă", fig. *manu* = „de mîna omului", prin extensiune „personal"), substantiv cunoscut încă din vremea Renașterii și semnalat mai întîi la Castiglione (1479—1529), în *Il Cortegiano* [2]. Fapt deosebit de semnificativ în ordinea de idei care ne interesează, acest cuvînt poseda încă din secolul al XV-lea o „dublă semnificație", fiind folosit atît pentru a sublinia dezinvoltura cu care se cuvin aplicate în practică preceptele de conduită ale omului de lume [2], cît și pentru a caracteriza însușirea deplină de către învățăcei a modalităților expresive caracteristice unui mare artist [3]. Din ambele puncte de vedere, maniera se referea deci la stăpînirea activă a unor anumite moduri operaționale formale, utilizarea lor exclusivă putînd însă proba și „excesul de îndemînare și rafinament", de unde, în artă cel puțin, „o lipsă de substanță artistică reală" [4].

---

[1] G.R. Hocke, *Lumea ca labirint*, tr., București, Editura Meridiane, 1973, p. 49 și urm.

[2] G. Weise, *Manierismo e letteratura. Il gusto delle antitesi astratte e delle metafore concettose nella lirica italiana e francese del Rinascimento*, în *Rivista di letterature moderne e comparate*, XIII/1960, p. 38, ap. M. Brauneck, *art. cit.*, p. 433-nota.

[3] Cf. Giorgio Vasari, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, tr., I, București, Editura Meridiane, 1968, p. 65.

[4] * * *, *Clasicism, baroc, romantism*, p. 51.

Scanned with OKEN Scanner

Conceptul modern de manierism utilizat în critica plastică se bazează, în mare măsură, pe aceste două accepții necategoriale, deși, se cuvine a aminti, încă din 1778, Goethe a încercat să definească în chip categorial *maniera*, prin stabilirea unei ierarhii *imitație — manieră — stil*. „După cum simpla imitație se întemeiază pe sentimentul existenței liniștite și al prezentului îmbrățișat cu simpatie — spune poetul —, după cum maniera cuprinde aparențele lumii cu o sensibilitate vie și mobilă, tot astfel stilul se dezvoltă din temeiurile cunoașterii, din esența lucrurilor, întrucît ne este îngăduit a o cunoaște în forme vizibile și pipăibile". [5] Maniera s-ar referi, prin urmare, la acea configurare a obiectului artistic determinată de apariția unui timbru individual puternic; ea mărturisește obsesia artistului de a se exprima pe sine, stare pe care doar marii creatori pot să o depășească.

2. Așa cum am încercat să atragem atenția la început, manierismul a fost folosit în critica plastică cu mult înainte de vremea în care discuțiile despre barocul literar au ajuns la impasul cunoscut al opțiunii între tipologic și istoric. Obținut prin derivare de la substantivul italian, el a început prin a denumi o anumită perioadă din istoria artelor figurative, situată între Renaștere și baroc, cel dintîi cercetător care l-a folosit în acest sens fiind K. H. Busse, în *Manierismus und Barockstil*, 1911 [6]. Evident, dacă avem în vedere momentul istoric căruia îi aparține lucrarea (mai ales în raport cu stadiul „fierbinte" în care se afla problema definirii barocului), această primă tentativă de utilizare conceptuală nu pare să prevestească marea mișcare a studiilor dedicate manierismului în perioada interbelică. Cu toate acestea ceva este, credem, încă de pe acum relativ ușor de sesizat. Deși a fost conceput atît în sensul unei relații complementare față de clasic și de baroc (dacă le luăm separat), cît și în sensul de *nexus* evolutiv (dacă urmărim relația dintre ele), în realitate conceptul de manierism apare

---

[5] *Über einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil*, 1778, ap. Tudor Vianu, *Manierism și asianism*, în *Studii de literatură universală și comparată*, ed. a II-a, București, Editura Academiei R.P.R., 1963, p. 615.

[6] G.R. Hocke, *Lumea ca labirint*, p. 62 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

ca un concept-concurent, „imperialist", care va tinde să spulbere întregul sistem de idei pe care se bazează raportul tradițional dintre primele două concepte. Iar acest lucru va fi valabil, firește, și pe planul literaturii.

În consecință, manierismul se va revendica, în sens literar, de la asianismul oratoriei și artei literare a antichității, de la alexandrinismul elenistic și de la tradițiile poeziei medievale, în situația în care rafinamentele formale ale artelor figurative antice își găseau un corespondent în excesele goticului tîrziu, în diversele „maniere" personale de la sfîrșitul Renașterii, în idealul acelei instabile „figura serpentinata" ce tinde să înlocuiască, la un moment dat, sistemul renascentist al proporțiilor. „O bună parte din ceea ce vom numi manierism — spune, în acest sens, E. R. Curtius — e consemnat azi cu titlul de « baroc ». Acest cuvînt a generat însă atîtea confuzii, încît e mai bine să-l lăsăm deoparte". Și, pentru că analizele aplicate trebuie să aibă totuși un eșafodaj teoretic general, dat fiind că opoziția clasic — baroc a fost părăsită, se cuvine, spune în continuare același autor, ca manierismului „să-i lărgim semnificația pînă a face din el numitorul comun al tuturor tendințelor literare opuse clasicismului, fie ele preclasice, postclasice sau contemporane unui clasicism oarecare". Intrat în studiile literare pe poarta cea mare a acceptării fără rezerve, manierismul s-a constituit, prin urmare, încă de la cele dintîi utilizări, ca o alternativă definitivă a clasicului, situație care a pus în fața cercetării necesitatea renunțării categorice la conceptul de baroc, pentru a cărui definire și statutare se făcuseră atîtea eforturi. „Manierismul — conchide, în acest sens, E. R. Curtius — este o constantă a culturii europene" [7].

Începutul acesta, datînd din 1948, reprezintă, din perspectiva cercetărilor literare actuale, și maximul de exagerare la care s-a ajuns, comparabil numai cu ceea ce fusese pentru artele figurative studiul lui Eugenio D'Ors. „Mai riguros decît a fost Eugenio D'Ors cu barocul" și „mai subtil decît a fost îndrumătorul său Curtius", după cum se exprimă

[7] *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, tr., București, Editura Univers, 1970, p. 314.

Scanned with OKEN Scanner

Pierre Missac, G. R. Hocke va încerca „să restrîngă utilizarea epitetului de manierist la șase perioade istorice", preocupîndu-se, în același timp, și de „a-i trasa limitele în raport cu barocul" [8]. Într-adevăr, în cele două cărți publicate la Hamburg, în 1957, și respectiv în 1959 [9], autorul despre care vorbim desparte altfel apele de uscat, și anume recurgînd la definirea „gestului primar manierist" prin opoziție cu acela „clasic", datorită diferenței originare care există între principiul atic al mimesis-ului și acela asianic al fanteziei. Acceptînd existența „unei duble gestici stilistice *constante*" în fenomenologia istorică a spiritului european, el continuă să considere opoziția clasic — manierism drept esențială, de unde și cele șase perioade manieriste din istoria artelor și literaturii. Rezultînd din acordul care poate apărea între structura psiho-somatică a „eului" creator de cultură și mai vechea tradiție a echilibrului și măsurii, acord presupus și de evoluția în această direcție a chiar acestui „eu", seria momentelor clasice se opune aceleia produse de facultățile expresive ale celuilalt tip intelectual *(homo absconditus)*, ieșind din subterană. Prin urmare, barocul nu mai poate reprezenta, în raport cu clasicul și manierismul, decît un moment simbiotic și de orientare circumstanțială, întrucît nu decurge din structura raportului esențial. El poate apărea și ca „un amestec de «manierism» și «clasicism», gradul amestecării variind în diferitele zone și epoci europene", situație ce dovedește foarte limpede, că în cazul barocului, „gestul primar manierist devine gest de persuasiune voluntarist"[10]. Dacă vrem și o comparație directă, față de manierism, care e convulsiv, subiectiv, individualist, obscur, și obsesiv, întrucît se bazează pe tradițiile ezoterice ale culturii europene, barocul nu poate fi decît emfatic, grandilocvent, covîrșitor, monumental și propagandistic. Mai mult, întrucît se revendică de la moștenirea teologiei și a bisericii medievale, barocului i se impune a fi și clasic și manierist în același timp, pentru că este deter-

---

[8] Pierre Missac, *Le maniérisme existe-t-il?*, în *Critique*, 209/1964, p. 902.

[9] Cărți traduse acum și în limba română: *Lumea ca labirint*, ed. cit., și *Manierismul în literatură*, București, Editura Univers, 1977.

[10] *Manierismul în literatură*, p. 203.

Scanned with OKEN Scanner

minat de cauze ce nu îl împing spre alegerea uneia din cele două „gestici" stilistice fundamentale.

Privind în ansamblu tezele lui G. H. Hocke asupra manierismului, cele cîteva observații generale ce se cuvin făcute credem că ar putea fi formulate în modul următor. În primul rînd, așa cum s-a putut vedea de mai multe ori, este vorba de o ineficiență vădită a substituției operate de el și de E. R. Curtius în cadrul raportului clasic — baroc. Privind lucrurile cu suficientă detașare, putem observa că, de fapt, accepțiile concrete ale manierismului nu se deosebesc prea mult de acelea date altădată barocului, ceea ce subminează întregul eșafodaj teoretic ce stă la baza acestei operații, întrucît nu mai este suficient de clară rațiunea pentru care este necesară o nouă „voință de a numi". În al doilea rînd, dacă urmărim relațiile concrete pe care le stabilește autorul între „cîmpurile de tensiune" ale Europei secolului al XVI-lea și cele existente pe continent în alte perioade, putem observa că odată cu ele se avansează și opinia după care reacția creatorilor de azi ar fi analoagă cu aceea a celor de altădată. Or, a admite așa ceva nu înseamnă decît a admite existența unui fond aperceptiv implicit, neschimbător, adică să revenim la răsdiscutata dilemă a raportului dintre tipologic și istoric. În fine, în al treilea rînd, în definiția barocului pentru care optează G. R. Hocke se face simțită prezența prea multor elemente preluate din teorii emise anterior (caracterul propagandistic al barocului, rolul jucat de Contrareformă, în fine, chiar „clasicizarea" acestuia), fără ca între ele să se reușească o îmbinare nouă. Iar în acest fel barocul se apropie prea mult de clasic pentru a-și putea păstra înțelesul categorial și contrastiv.

3. Renunțînd la ambiții cum sînt cele ale lui E. R. Curtius și G. R. Hocke, care împing generalizările asupra manierismului pînă la limite asemnăătoare acelora la care ajunsese și Eugenio D'Ors în privința barocului, alte cercetări literare de după ultimul război par să fi înaintat, totuși, în ciuda celor constatate mai sus, pe un teren destul de ferm, și, în cele mai multe cazuri, comun. Astfel, E. B. O. Borgerhoff vorbea, încă din 1953, despre manierism ca despre o deformare a artei clasice în sens „expresiv și excesiv", cîtă vreme barocul, care-i urmează, se caracterizează printr-o

Scanned with OKEN Scanner

„mai mare naturalețe și simplitate“ [11]. Tot așa, W. Sypher, în 1955, într-o carte în care definește Renașterea ca o succesiune de patru perioade: gotic, manierism, baroc, baroc tîrziu, în baza unei scheme care așază manierismul înaintea barocului, ajunge la concluzia că ultimul este „o reacție împotriva mișcătoarelor, seducătoarelor și super-ingenioaselor structuri ale manierismului“ [12].

În mod concret, în sonetele lui Jean de Sponde, de exemplu, s-a evidențiat existența unui ciudat proces de interiorizare și intelectualizare, proces vizibil pe teren francez încă de la Jodelle și Ronsard. Sub influența emblematică a lui Scève, Sponde conduce poezia în direcția unui „anticiceronianism eliptic“, ca formă de exprimare a unui nou formalism rigid, determinat de reținerile ce caracterizează încă tendința de a înlocui armonia, echilibrul și funcționalismul imagistic renascentist cu distorsiunea.[13] Asemenea fenomene nu sînt însă specifice doar literaturii franceze. Ele apar și în cea italiană, cu prelungiri pînă la Marino [14], în Anglia și Germania, în zone de „ambito colonial“ [15] ori în „spații culturale periferice“ [16]. Mai mult, în diverse perioade ale Renașterii s-a constatat chiar revitalizarea unor curente nespecifice, cum este moda contrastelor conceptiste și a antitezelor abstracte, de evidentă extracție provensală (poate chiar cu un element arab), prezentă în literatura spaniolă

---

[11] *« Mannerism » and « Baroque » : A Simple Plea*, în *Comparative Literature*, 5/1953, p. 326, ap. M. Brauneck, *art. cit.*, p. 430.

[12] *Four Stages of Renaissance Style, Transformations in Art and Literature*, New-York, 1955, p. 183, ap. *Ibidem*, p. 427 — nota.

[13] Vezi, în acest sens, M. Richter, *Il processo spirituale e stilistico nella poesia di Jean de Sponde*, în *Aevum*, XXXVI/1962, nr. 3—4, p. 284—318, M. Tetel, *Mannerism in the imagery of Sponde's « Sonnets de la Mort »* în *Rivista di letterature moderne e comparate*, XXI/1968, nr. 1, p. 5—12, M. Richter, *Les Sonnets de la Mort de Sponde*, în *Aevum*, XLVIII/1974, nr. 5—6, p. 405—418.

[14] M. Pierri, *Eros e manierismo nel Marino*, în *Convivium*, XXXVI/1968, nr. 4, p. 453—472.

[15] S. Santiago, *La estetica manierista en la Nueva Granada*, în *Revista de ideas esteticas*, XXV/1967, nr. 98, p. 141—146.

[16] T. Klaniczay, *Stoicisme et Maniérisme. Le déclin de la Renaissance en Hongrie*, în *Revue de littérature comparée*, XLI/1967, nr. 4, p. 515—531.

Scanned with OKEN Scanner

de la Juan de la Cruz la Fernando de Herrera [17] și la Góngora [18]. Imaginea tradițională a Renașterii, înțeleasă ca un proces de lentă și progresivă asimilare a idealurilor ordinii și armoniei inspirate de antici, s-a rupt astfel într-o serie de echivalențe cu motivație divergentă, în care, alături, de tradiția erudită, latinizantă, ce cultivă echilibrul și seninătatea verosimilului, recunoaștem paradoxale tendințe subiectiviste și antinormative. „Presecentismul quatrocentesc", care apare în literatura italiană către sfîrșitul secolului, în opera lui Chariteo, Tebaldeo, Serafino Aquilano ori Panfilo Sasso, are, de pildă un corespondent plastic în opera lui Donatello *(Seppelimento di Cristo, Pietà)* și în cea a lui Boticelli din perioada tîrzie, unde linearitatea desenului, preponderența formelor corporale ascuțite, descărnate și lungi, plutind parcă într-un aer obosit și înspăimîntat de fantasme, mărturisesc reînvierea tendințelor ascetice și spiritualizante ale Evului mediu [19]. Și tot așa este situația Germaniei și Spaniei, unde ampolozitatea retorică a creației lui Gryphius ori tendința spre înălțare, fervoarea artificializantă și ermetismul subiectiv al operei lui Góngora se dovedesc a avea strămoși nu prea îndepărtați în xilografiile lui Dürer ori în pictura spaniolă pe lemn a anilor 1520—1560, cînd, prin Alonso Berreguente ori Gabriel Jodi, se afirmă un alt subiectivism dramatic, dar cu aceeași nuanță inconfundabilă de expresivism interpretativ [20].

În consecință, impresia după care Renașterea a fost parcursă de multiple mișcări subterane și subversive, care reușeau uneori să aducă la lumină adevărate oaze ale unui „baroc precoce", acel *spätgotischer Barock* pe care îl definește G. Weise în raport cu tradițiile goticului tîrziu, s-a verificat, și încă într-un mod cît se poate de edificator.

---

[17] G. Weise, *Manierismo e letteratura: La tradizione letteraria delle contrapposizioni concettose nella poesia spagnola dal tardo Medioevo al Seicento*, în *Rivista di letterature moderne e comparate*, XXI/1968, nr. 2, p. 85—127.

[18] Idem, *Manierismo e letteratura: Góngora e il gongorismo*, în *ibidem*, XXII/1969, nr. 2, p. 85—112.

[19] Idem, *Contributo all'indagine degli elementi tardogotici e delle tendenze barocchegianti nella letteratura italiana dell'ultimo Quattrocento*, în *Ibidem*, XXIII/1970, nr. 4, p. 291—295.

[20] *Ibidem*, p. 293, Idem, *Manierismo e letteratura: Gongora e il gongorismo*, p. 110—112.

Scanned with OKEN Scanner

Motive obiective, de ordin social și cultural, au putut face apoi ca, odată cu amurgul Renașterii, aceste momente să se îndesească, căpătînd aspectul unui fenomen continuu și colectiv. Iar respectiva realitate, cuprinsă aproximativ între anii 1520 și 1600, a putut căpăta și numele de manierism.

4. Nu este, credem, cazul — și nici nu avem aici posibilitatea — să facem un examen critic amănunțit al tuturor modurilor practice în care s-a încercat definirea conceptului de manierism plecînd de la observații cum sînt cele de mai sus. Chiar dacă n-au extins demonstrația pînă la teoretizarea unei constante europene anticlasice, cum a făcut E. R. Curtius, toți cercetătorii pe care i-am putea aminti au trebuit să stabilească genul proxim și diferența specifică atît în raport cu clasicul, cît și cu barocul. Astfel, pentru G. Weise, în 1960, înțelegerea adecvată a manierismului nu se putea baza decît pe opoziția care apare înspre sfîrșitul Renașterii între sinteza operată de aceasta și noua vigoare a tradițiilor gotice și a indealurilor cavalerești, care prevestesc apariția unei alte sinteze. Ceea ce înseamnă că manierismul trebuie caracterizat prin „arguție conceptistică", „convenționalism stilistic", „orientare retrospectivă", „cerebralitate", „rafinament", „artificiu", în vreme ce barocul poate emana și „bogăție metaforică", „libertate stilistică", „dorință de noutate", „concretețe a greutății lucrurilor", „măiestrie" [21]. Tot așa, în 1966, pentru H. Hatzfeld manierismul non-clasic, care e rece, ambiguu, retras și distanțat, se deosebește de baroc întrucît acesta propune întotdeauna „o afirmație non-esoterică, non-individuală și obiectivă, făcînd apel la o colectivitate" [22]. În sfîrșit, pentru B. L. Spahr, în 1967, „manierismul este **ratio**", cîtă vreme „Barocul este **emotio**", „manierismul este un stil, barocul

---

[21] G. Weise, *Manierismo e letteratura. Il gusto delle antitesi astratte e delle metafore concettose nella lirica italiana e francese del Rinascimento*, p. 38 și urm. A se vedea, în acest sens, și H. Hatzfeld, *Problems of the Baroque în 1975*, în *Thesaurus*, XXX/1975, nr. 2, p. 209—224.

[22] *Mannerism is not Baroque*, în *Esprit créateur*, 6/1966, p. 232, ap. M. Brauneck, *art. cit.*, p. 431 — nota. Cf. și D.A. Carozza, *For a Definition of Mannerism: The Hatzfeldian Thesis*, în *Colloquia germanica*, I/1967, p. 66—77, ap. *Ibidem*, p. 400.

Scanned with OKEN Scanner

o Eră", „manierismul este maniera barocului" iar „denominatorul comun al Erei barocului este stilul manierist" [23].

5. După cum se vede, încercarea de a defini conceptual termenul de manierism nu a reușit nici în această variantă restrînsă, fixată precis asupra unei anumite epoci istorice intermediare între clasic și baroc, să depășească impasul la care au ajuns teorii cu pretenții mult mai generale. Evident, una din cauze trebuie căutată în însăși precaritatea modului în care erau definite conceptele la care manierismul era nevoit să se refere. Dacă urmărim apoi sensul întreg al aventurii terminologice pe care a urmat-o acest cuvînt, putem observa că manierismul a parcurs de fapt, deși în sens invers, aproape toate etapele prin care a trecut înainte definirea barocului. Explicația stă în aceea că, fiind la început o alternativă categorială a clasicului, calitate în care ar fi putut parcurge întreaga cultură europeană, el a trebuit să se retragă, încet-încet, într-un spațiu determinat, cuprins între Renaștere și baroc (în cel mai bun caz ca o emanație a celei dintîi), pentru a caracteriza ceea ce în varii domenii ale artisticului părea să se bazeze nu atît pe aspirația către stil, cît pe un „gust al stilului" [24]. Jocul ostentativ, iluzia, inconstanța, zborul, aparența au trebuit să se conjuge, și pe plan literar, doar cu mijloacele caracteristice unui anume moment din evoluția acestei arte, pentru a formula o „expresie a îndoielii, a jertfei de sine și a tendinței către exces în interiorul unor granițe rigide" [25]. Iar incantațiile orfice, antiteza, contrastele, paralelismele, ingambamentul, aliterația, anaforele, asonanța, omofonia au fost silite să stea doar în slujba unor anumite „temperamente și caractere saturniene și melancolice", trăind însă, e adevărat, într-un „univers de substituție, într-o lume artificială ce ținea locul celei exterioare" [26].

---

[23] *Baroque and Mannerism: Epoch and Style*, în *Colloquia germanica* I/1967, p. 81—95, ap. M. *Brauneck*, *art. cit.*, p. 415.

[24] J. Bousquet, *La peinture maniériste*, Neuchatel, Ides et Calendes, 1964, p. 26, ap. C.G. Dubois, *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, p. 40.

[25] M.Tetel, *Mannerism in the Imagery of Sponde's «Sonnets de la Mort»*, p.5.

[26] G. Bazin, *Destins du baroque*, Paris, Editura Hachette, 1970, p. 19, ap. C.G. Dubois, *op. cit.*, p, 54. Legătura strînsă dintre domeniul figurativului și formele manieriste poetice este subliniată și de M. Raymond, în *La Poésie française et le maniérisme*, Genève-Paris, Editura Droz-Minard, 1971, p. 18—19, ap. *Ibidem*, p. 43.

Scanned with OKEN Scanner

III. „ENIGMA" BAROCULUI

1. ÎNȚELESURILE FUNDAMENTALE ALE CONCEPTULUI. 2. CIRCUMSTANȚELE DE EUROPENIZARE. 3. RETORICA. 4. LITERATURA BIZANTINĂ. 5. ARTA EMBLEMELOR. 6. ROLUL FACTORILOR SPIRITUALI. 7. EFICIENȚA OPERAȚIONALĂ A CONJUNCȚIEI ACESTOR VALORI DIN PERSPECTIVA CERCETĂRILOR APLICATE.

1. Așa cum am încercat să le trecem în revistă pînă acum, teoriile emise asupra barocului în literatură nu au condus la realizarea unui consens, fie acesta și relativ. Iar dacă ne gîndim și la numărul căilor de cercetare folosite, va trebui să admitem că în nici o altă situație nu s-a făcut atît de mare risipă tocmai de diversitatea și noutatea *formelor*, *tipurilor* și *metodelor* de investigație, de la estetică la lingvistică și de la filozofie la istorie literară. Unii cercetători au căutat un principiu stilistic, handicapați progresiv de diversitatea de forme pe care o descopereau prin studiile aplicate. Alții, dimpotrivă, simplificînd masiv, s-au lăsat tentați de strălucirea speculațiilor libere, găsind în spatele fenomenului artistic fie profilul septentrional, întunecos, al „omului nordic", fie abulia dulce, senină, a celui „sudic". Alții, în sfîrșit, plecînd uneori de la un postulat referitor la existența unui eu scindat, antinomic, „reînviind" în perioadele de criză a culturii, au transformat întreaga discuție într-o formidabilă construcție liberă, adesea plină de poezie, deși n-au ignorat (pe alocuri) nici cantonarea în domeniul expresivității limbajului, descoperind „tensiuni", „ambiguități" și „descompuneri" ale prozodiei alături de „drame ale conștiinței", „interiorizări incomunicabile".

În realitate, „enigma", conceptuală a barocului nu pare să rezulte atît din starea „enigmatică" a obiectului de studiu,

cît, mai ales, din sentimentul de incertitudine pe care îl declanșează toate aceste „dezvoltări", „sisteme" și „construcții" mai mult decît arborescente — starea cvasi-„naturală" în care a crescut, ca un hățiș, aproape întreaga literatură de specialitate a acestui domeniu. Evident, nu putem avea aici intenția de a reorganiza un discurs elaborat înainte și care să vizeze (iar) comentariul tuturor laturilor acestei probleme. Totuși, dacă avem în vedere fie și numai studiul aplicat pe care îl intenționăm, sîntem cu certitudine obligați ca, în întregul păienjeniș de „dezvoltări" și „sisteme", să realizăm disocieri operative, care să ne ajute și în cercetările viitoare, cu toate riscurile pe care o atare operație le implică. Astfel:

a) Întreaga justificare și fundamentare istorică a valorii conceptului de baroc trece cu necesitate, în concepția noastră, prin legătura ce trebuie stabilită între faptele pe care le descoperim în chip concret, prin analiza fenomenului literar, și înțelesurile fundamentale ale cuvîntului de care ne folosim pe planul generalizărilor conceptuale. Ori de de cîte ori vom considera util a raporta la baroc, în acest sens integral, generalizator, unul sau altul din fenomenele artistice asupra cărora ne vom opri analiza, prima condiție a respectivei apropieri va fi o confruntare cu sensurile etimologice ale cuvîntului, cele pe care le-am identificat mai sus (respectiv, „neregulat", „bizar", „inegal"). Orice încercare de utilizare conceptuală a unui cuvînt nu se poate baza, după părerea noastră, decît pe înțelesurile lui primitive și necategoriale, de unde și încheierea că nu ne este permisă decît într-un asemenea chip foarte general conceperea sensului celebrei fraze a lui Wölfflin prin care se afirmă că orice artă „își are propriul ei baroc" [1].

b) Înțelegînd într-un astfel de mod mecanismul de elaborare și mînuire a conceptului, în concepția noastră baroc nu poate fi, cu toate acestea, decît o anume formă, relativ comunitară, de evoluție a artei și literaturii europene din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, evoluție ale cărei motive trebuiesc căutate în realitatea istorică a timpului. Tocmai datorită caracterului lor istoric, motivele de care vorbim vor fi de natură foarte diversă, neputînd fi aduse

[1] *Principii fundamentale ale istoriei artei*, p. 210.

Scanned with OKEN Scanner

la un numitor comun. E vorba de *cauze culturale* (sfîrșitul Renașterii, criza umanismului), de *cauze religioase* (apariția Reformei și a Contrareformei, înființarea ordinului iezuiților), de *cauze psiho-istorice* (marile descoperiri geografice, dispariția mecenatismului) ori *de cauze sociale* (apariția celui de al doilea servaj, formarea statelor centralizate, bazate pe marea proprietate funciară, perpetuarea unor structuri sociale învechite în alte zone ale continentului). De aceea, noul climat cultural, profund diferit de cel anterior, nu este produsul exclusiv al alterării valorilor cultivate de Renaștere, întrucît *deziluzia, incertitudinea, neliniștea* nu caracterizează decît anumite zone și straturi sociale ale acestei noi epoci. Alături de ele există și variate tendințe *evazioniste, mistificatoare, liturgice* și *hedoniste*, caracteristice în egală măsură unei Europe aflate în căutarea unui nou echilibru (de natură religioasă, etică și morală), echilibru pe care nu și-l va afla decît într-un moment ulterior apariției Iluminismului.

c) Revenind la formele artistice ce mărturisesc apariția acestui nou climat cultural, barochizarea artei europene nu mai poate fi concepută ca expresie a unei evoluții pe registru unic și nici ca rezultînd din acțiunea unei singure școli, întrucît la baza sa stau *o multitudine de orientări divergente*, cu caracter foarte divers. Din același motiv, evidențierea lor, ce necesită o izolare a faptelor din vîrtejul multiform și caleidoscopic în care este prins întregul fenomen, nu ne îngăduie nici să disociem între *manierism* și *baroc* ca între două perioade distincte. Și tot aceeași situație nu ne permite să concepem existența unui *unic principiu stilistic*, cu atît mai mult, cu cît barocul nu este, în eterogenia manifestărilor sale, unica orientare artistică ce apare, pe plan european, în aceeași perioadă.

d) În sfîrșit, am optat pentru o condiționare din două direcții a capacității denominative a conceptului de baroc: o dată prin acțiunea sensurilor figurate „bizar", „neregulat", „inegal"; a doua oară, prin limitarea domeniul său la planul unei judecăți de valoare de tip istoric, pentru a evita ideea generală de baroc, care nu e decît o posibilitate oarecare în asumarea fenomenului artistic din toate timpurile și din toate literaturile. Nu facem astfel decît să ne oferim șansa de a aprecia în deplină libertate calitatea oricărui „eveniment" literar din epoca dată după felul în care răspunde

Scanned with OKEN Scanner

acestor delimitări, evitînd clișeele încetățenite în acest sens. Astfel vor putea intra în sfera noastră de interes și fenomene pe care interpretarea tradițională a evitat să le pună în legătură cu barocul. Așa va fi, de pildă, cazul cărților populare.

Numim așadar *stil baroc, experiență barocă, expresivitate barocă, fenomen baroc, artă barocă,* acele valori ale creației, creativității și sensibilității care, pe planul epocii, se verifică, prin intermediul celor trei sensuri figurate, ca aparținînd aceluiași mod, relativ comunitar, de dezvoltare a fenomenului artistic. În același timp, evitînd o opoziție cu ideea de clasic, în rezolvarea raportului dintre tipologic și istoric, optăm pentru un concept istoric.

2. După cum s-a putut vedea din cele de mai sus, o „definiție" a barocului, în sensul obișnuit al cuvîntului, nu poate integra, între granițele ei, întreaga varietate a manifestărilor artistice care apar în Europa secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea. Caracterul comunitar al evoluției formelor artei, mărturisit de răspîndirea europeană a unui șir întreg de preferințe tematice și stilistice, preferințe ce pot fi caracterizate într-adevăr prin sensurile figurate ale cuvîntului baroc (respectiv prin „neregulat", „bizar, "„inegal") și care, evident, răspundeau unui anume gust, de asemenea proliferant, poate fi însă dovedit. Dacă „enigma" barocului nu poate fi depășită prin însumarea și regîndirea a tot ceea ce s-a spus despre formele sale de manifestare într-o literatură sau alta, varietatea acestor manifestări poate fi caracterizată urmărind factorii care au favorizat succesul larg al tehnicilor artistice și al preferințelor tematice la care se referă în genere conceptul, factori care au contribuit uneori și la modificarea climatului de cultură, la alcătuirea unei noi ordini a sensibilității, toate răspunzînd unui gust specific pentru „bizar", „neregulat" și „inegal" în evoluția istorică a formelor artei.

3. În consecință, cel dintîi și cel mai important dintre factorii care au contribuit la răspîndirea europeană a tehnicilor artistice și a preferințelor tematice denumite de obicei ca baroce ni se pare a fi retorica. Pentru a ne da seama de rolul deosebit pe care îl joacă ea în secolul al XVII-lea, trebuie să depășim însă înțelegerea „clasică" a acestui cuvînt,

Scanned with OKEN Scanner

prezentă de cele mai multe ori atunci cînd îl punem în relație cu *poetica*, prin prisma teoriei aristotelice. Contrar opiniei lui Aristotel ori Quintilian (care o descriau ca „a doua modalitate artistică a logosului", deci ca o *tehné* a prozei), pentru oamenii din vremea Renașterii — ca și pentru neoretoricieni, dealtfel — nu mai exista convingerea că retorica ar reprezenta și „un expedient mai puțin sigur, care se adresează naivilor și ignoranților" [2]. Dimpotrivă, în toată această perioadă retorica a îndeplinit sarcinile unei discipline suverane, integratoare, fiind înțeleasă ca „tehnică universală a desăvîrșitei argumentații", cunoscută și recunoscută, ca atare, de o lungă tradiție. Pe un astfel de teren, pe care „ciceronianul *De oratore*, tipărit în Italia încă din 1470, a avut probabil tot atîta influență asupra teoriei și practicii contemporane cît orice tratat de poetică" [3], se va instaura, în vremurile care vor veni, însuși succesul crescînd al *Poeticii* aristotelice. Între Renaștere și perioada care îi urmează nu există deci, din punctul de vedere pe care îl analizăm aici, o discontinuitate pe epoci, întrucît aceeași relație între *retorică* și *poetică* o vom întîlni, de pildă, prin Sidney, puternic implîntată „în aria culturii engleze, în poezia epocii elisabetane" [4]. Pentru ambele perioade rămîne valabil un postulat retoric identic, în funcție de care a face artă „înseamnă a argumenta, a desfășura o funcție de tip cvasilogic în oricare materie posibilă, realizînd-o cu maximum de intensitate și pregnanță compatibile cu subiectul ales" [5].

Cu toate acestea, dacă pentru Renaștere „a face" înseamnă „a semnifica", în noua epocă „a face" se transformă într-un „a face pentru a face". Regula lui Aristotel prin care se impunea căutarea unei asemănări substanțiale a termenilor puși în comparație chiar și atunci cînd, prin natura lor, aceștia trimit la realități foarte îndepărtate, aparent opuse (*Retorica*, XI, 3), este înțeleasă doar ca aspirație spre o noutate artificială, vizînd efecte imagistic-paradoxale,

---

[2] Ap. Renato Barilli, *Poetică și retorică*, tr., București, Editura Univers, 1975, p. 58.

[3] M.W. Bundy, introducerea la *Naugerius* al lui Fracastoro, în *University of Illinois studies in language and literature*, 1924, p. 16, ap. Renato Barilli, *op. cit.*, p. 86—87.

[4] *Ibidem*, p. 83.

[5] Renato Barilli, *op. cit.*, p. 83.

Scanned with OKEN Scanner

neconcludente. Faimosul raport dintre *docere* și *delectare (Retorica*, X, 3) se modifică substanțial, prin intervenția preceptului noutății (*Poetica*, IX). *Docere* devine astfel un *discere* „facile" și „veloce", realizat prin intermediul unui *delectare* impregnat de un puternic component *se* reflexiv. Iar scopul urmărit de artist se transformă într-o „plăcere inocentă, neresponsabilă, prodasă de perceperea perfectă, rapidă și ușoară, a unui obiect ca și indiferent" [6]. Literatura barocului, literatură care descoperă, prin opoziție față de Renaștere, existența unui minunat „regn autonom al retoricii", devine și prima literatură a vremurilor noi cu adevărat conștientă că „este făcută din cuvinte", motiv pentru care „vorbește, se joacă, e falsă, terorizată de ambiguitatea sensurilor și entuziasmată de posibilitatea de a o produce". Ea e „echivocă, nevinovată, demonică, inutilă, arbitrară", deși, în același timp, „minte, înspăimîntă, liniștește (sau se preface că liniștește, că înspăimîntă și chiar că minte)" [7].

Cercetările moderne, începînd cu cele ale lui Giuseppe Zonta și G. Toffanin, au determinat cu suficientă claritate rolul jucat de retorică în constituirea artelor poetice ale barocului atît în Spania (Miguel Battlori, H. Leland Chambers,), cît și în Anglia, Franța, Italia ori, în general, în Europa (Guido Morpurgo Tagliabue, Giulio Carlo Argán, Luciano Anceschi, Ezio Raimondi, Franco Croce [8]), aproape epuizînd chestiunea. Cu toate acestea, influența retoricii nu se manifestă, pe plan european, în mod exclusiv la nivelul construcției interioare a textului, în sens imagistic, fie că e vorba de poezie (lirică și epică), de nuvelă ori de roman.

---

[6] Giuseppe Conte, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano, Editura U. Mursia & C., 1972, p. 122.

[7] *Ibidem*, p. 204.

[8] G. Toffanin, în cele două cărți, *La fine del Umanesimo*, 1920, și *Il Cinquecento*, 1927, afirmă că „secentismul se naște la Padova", unde Sperone Speroni (1500—1588), profesor de filozofie și logică, semnează, în 1542, un cunoscut *Dialogo delle lingue* în care, pe urmele lui Pietro Bembo (1470—1547) din *Prose della vulgar lingua*, 1525, apără principiile Academiei „della Crusca", instituind însă purismul unui jargon artificial și convențional, ce va deveni o adevărată modă în secolul următor (el este și autorul unui tratat de retorică, *Della retorica*). Păreri similare emite și Giuseppe Zonta, în *Rinascimento, aristotelismo e barocco*, din *Giornale storico della letteratura italiana*, LII/1934, p. 208 și urm., unde barocul

Scanned with OKEN Scanner

Ea apare, în chip indirect, și în alte zone ale artisticului, cum e de pildă, spectacolul dramatic. Căci, practicarea, pe o scară tot mai largă, a efectelor mecanice (sugerînd zboruri, explozii, rapide schimbări de decor), utilizarea travestiului și a măștii ori folosirea tot mai intensă a efectelor în *trompe l'oeil*, pe fundalul acelui „quadro finto" ce ființează în spatele cortinei — ea însăși o creație a secolului al XVII-lea — mărturisesc din plin, și din acest punct de vedere, constituirea unor forme expresive întru totul similare celor obținute prin mijloacele pomenite anterior, forme care se vor dovedi chiar deosebit de rezistente în timp. [9] „Distorsiunea retorică" de care putem vorbi la nivelul spectacolului poate fi observată și la nivelul construcției propriu-zise a partiturii dramatice unde, cum e cazul teatrului lui Rotrou, diluția retorică conduce atît spre fuziunea prin paradox a realității cu iluzia, cît și spre alterarea schemelor constructive fundamentale ori spre pierderea unității compoziționale. [10] Iar acestea sînt efecte ce pot curge pînă la amestecul genurilor (a tragicului cu comicul), pentru

---

este explicat prin alterarea conceptului de *mimesis*, de la care s-ar ajunge la ideea de artă ca ficțiune lingvistică, retorica servind și unor idei petrarchizante (vezi, în acest sens, și Giuseppe Conte, *G. Toffanin e il secentismo* și *Aristotelismo e barocco in G. Zonta*, în *op. cit.*, p. 62—63 și, respectiv, p. 64—65). În sfîrșit, un rol deosebit în studierea relațiilor barocului cu retorica îl are Congresul al III-lea de studii umaniste, ale cărui acte s-au publicat la Roma *(Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi umanistici*, 1955*)*, care cuprinde studii de Giulio Carlo Argán, Miguel Battori ori Guido Morpurgo Tagliabue (asupra celui din urmă vezi și Giuseppe Conte, *Aristotelismo e barocco in Morpurgo Tagliabue*, în *op. cit.*, p. 65—67). Alte studii mai însemnate sînt apoi cele ale lui Ezio Raimondi (1958), Franco Croce (1959), Luciano Anceschi (1959) ori H. Leland Chambers (1968), problema suscitînd și astăzi discuții foarte vii. A se vedea, în acest sens, și Virginia Ramos Foster, *The Status of Gracian Criticism: A Bibliographic Essay*, în *Romanistiche Jahrbuch*, 18/1967, p. 269—307 ori Bernard Dupriez, *Les figures de style*, în *Études françaises*, III/1967, nr. 4, p. 414—425.

[9] Pot fi consultate, pentru prelungirile din secolul al XVIII-lea, J.M. Valentin, *Une representation inconnue de Polyeucte. Corneille, le théâtre des Jésuites et le théâtre allemand au milieu du XVIII-e siècle*, în *Revue de Littérature comparée*, XLII/1968, nr. 4, p. 562—570.

[10] H.C. Knutson, *The ironic game, A study of Rotrou's comic theatre*, Barkelay and Los Angeles, University of California Press, 1966, Jacques Malet, *Rotrou: la méthaphore de l'ivresse dans «Les sosies»*, în *Revue de sciences humaines*, 1969, nr. 133, p. 13—17.

Scanned with OKEN Scanner

a culmina cu apariția unui „dénouement heureux dans la tragedie" despre care vorbește H. C. Knutson [11], în 1967. Fenomenele sînt cu atît mai simptomatice cu cît, în același timp, retorica influențează chiar tradiția medievală a spectacolelor cu subiecte sîngeroase sau moralizatoare [12], oricare ar fi zona lor geografică. În sfîrșit, *drama barocă germană*, calc „pe modelul iezuit, el însuși tributar teatrului spaniol al secolului de aur" — spune, la un moment dat, Edmond Dune — „este esențialmente *o ilustrare* (s.n.) a vanității întreprinderilor omenești". Și aceasta deoarece „în ea apare fie martirul care, prin propriul sacrificiu, denunță această vanitate, făcînd să iasă în evidență recompensa de dincolo, fie prințul care, prin căderea sa, demonstrează fragilitatea destinului omenesc" [13].

După cum s-a putut observa, credem, pînă acum, influența retoricii asupra literaturilor europene poate conduce cercetarea chiar spre ideea formării, în secolul al XVII-lea, a unui climat artistic comunitar, climat care desființează, într-un fel, granițele care despărțeau popoarele și culturile. Căci retorica nu acționa doar la nivelul construcției imaginilor și al înlănțuirilor de metafore din textul poetic,

---

[11] H.C. Knutson, *Le dénonement heureux dans la tragédie française du diz-septième siècle*, în *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LXXVII/1967, nr. 4, p. 339—346.

[12] Analiza stilului din *Leo Armenius*, capodopera lui Andreas Gryphius, a evidențiat, în această ordine de idei, deosebirile nete care există între modul de structurare a unor elemente compoziționale baroce (cum sînt de exemplu corurile), față de modelele lor antice, alături de surprinzătoarea frecventare a unor surse tematice noi, ce leagă iarăși între ele, într-un mod specific, manifestările barocului din diferite țări. E vorba, în ceea ce privește sursele tematice, de cazuri cum este cartea istoricului Claude Malingre de Saint-Lazare (1580—1653), intitulată *Histoires tragiques de notre temps*, ce a servit, în mod direct, ca sursă de inspirație lui Andreas Gryphius. A se vedea, în acest sens, Gerhard Kaiser, *«Leo Armenius», das Weihnachtsdrama des Andreas Gryphius*, în *Poetica*, 1/1967, nr.3, p. 333—359, Wilfried Barner, *Griphius und die Macht der Rede, zum ersten Reyen des Trauerspiels «Leo Armenius»*, în *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXXXII/1968, nr. 3, p. 325—358 și E. Susini, *Claude Malingre, sieur de Saint-Lazare et son histoire de Catherine de Géorgie*, în *Études germaniques*, XXIII/1968, nr. 1 (89), p. 37—53.

[13] Edmond Dune, *La littérature allemande du baroque*, în *Critique*, 219—220/1965, p. 749 (comentariu prilejuit de apariția cărții lui Albrecht Schöne, *Das Zeitalter des Barock*, Munich, Editura Ch. Beek, 1964).

Scanned with OKEN Scanner

în formularea alambicată a frazei din roman și nuvelă ori asupra cadenței fastuoase a scenelor de spectacol. În realitate, retorica da un numitor comun tuturor acestor orientări, stabilea fraternități și apropia temperamente, înlesnea circulații de teme și preluări de motive, întrucît toți cei care au înțeles să guste extraordinara disponibilitate ce o oferă creatorului vorbeau, în realitate, aceeași limbă. Tocmai de aceea, în seria exemplelor citate mai sus am putea aminti acum și concluzii cum sînt acelea la care au ajuns Cecilia Rizza ori Joyce G. Simpson, care au explorat cu succes circulația literaturii barocului italian pe teren francez pornind de la prestigiul de care se bucurau acolo Tasso și Marino. Pe această cale a fost descoperit, de pildă, că în Franța aparent clasică era cunoscut chiar și Fulvio Testi (1592—1648), ori că teoreticienii francezi ai barocului (Deimier, Collette, Barry) se inspirau, fără s-o mărturisească, din lucrările omologilor lor italieni. [14] Urmărind comparația efectuată de Cecilia Rizza între *l'Orfeo* (1620) al lui Giambattista Marino și „prelucrarea" lui făcută de Tristan, în *l'Orphée* (1641), ni se relevă într-un mod cu totul particular de ce atît *La Lira*, cît și *La Galleria* lui Giambattista Marino (din 1614 și, respectiv, 1619) conțin un număr însemnat de „traduceri" și „adaptări" tacite, *deosebit de fidele*, ale unor sonete și epigrame din *Rimas* (1604) ori chiar din *Arcadia* (1598) lui Lope de Vega. [15]

4. În afara prestigiului deosebit al retoricii, care a unificat, într-un fel, după cum am încercat să arătăm mai sus, întregul continent, de la nivelul artelor poetice pînă la cel al teatrului și de la nivelul circulației temelor pînă la acela al formelor de structurare a motivelor literare — determinînd însă, apariția unei multitudini de orientări istorice di-

---

[14] Joyce S. Simpson, *Le Tasse et la littérature et l'art baroque en France*, Paris, Editura Nizet, 1962, și Cecilia Rizza, *Per uno studio delle poetiche del barocco letterario in Francia*, în *Contributi dell'Instituto di Filologia moderna. Serie Storia del teatro*, I/1968, p. 163—201, cf. și recenzia Rozei Galli Pellegrini (în *Rivista di letterature moderne e comparate*, XXVIII/1975, nr. 4, p. 301—312) la cartea aceleiași autoare, *Barocco francese e cultura italiana*, Genova, 1973.

[15] Manuel Juan Rozas, *Lope de Vega en la Galeria de Marino*, în *Revista de filología española*, XLIX/1966, nr. 1—4, p. 91—124.

Scanned with OKEN Scanner

vergente —, la fenomenul de europenizare a unor tendințe literare specifice barocului participă, după cum vom arăta în cele ce urmează, și literatura bizantină. Căci — oricît n-ar părea așa la prima vedere, unele din trăsăturile fundamentale ale acesteia *(preponderența aventurilor în cadru schimbător* — pe uscat și pe mare —, *numărul mare de personaje episodice, descrierea de visuri și viziuni, elementele de umor, schimbarea în povestire a începutului cu sfîrșitul, numărul mare de discursuri, finalul fericit)* încep să capete, odată cu amurgul Renașterii, din ce în ce mai intens caracterul unor constante modelatoare [16], dînd nota specifică a literaturii originale.

Ele se regăsesc puternic imprimate atît în formele epice propriu-zise (la Cervantes, Honoré d'Urfé, M-me de la Fayette, la John Lyly), cît și în poezie (la Tasso, Guarini, Marino, Sidney etc.), autorii fiind conștienți de noua lor actualitate [17].

La influența directă a literaturii bizantine originale trebuie adăugat și prestigiul tot mai vădit al bestiariilor medievale — la rîndul lor de proveniență bizantină — ,din care sînt extrase, în aceeași perioadă, foarte multe elemente livrești, mai ales în epitete, comparații, metafore. Ele servesc, în cadrul unor enumerări vertiginoase, și la realizarea de compoziții reprezentînd tablouri și scene bizare, adesea stilizînd produse alimentare, animale, fructe, flori și unelte, fenomen ce a primit, în literatura spaniolă de specialitate, și un nume specific: *bodegón.* [18] Această influență modifică,

---

[16] E vorba, în ceea ce privește modelele literare directe, mai ales de *Istoria etiopică* a lui Heliodor, și de *Leucip și Clitofante* a lui Aquiles Tacio, ambele beneficiind de un mare număr de traduceri și adaptări în toate țările Europei de vest și centrale (vezi, în acest sens, în primul rînd Emilio Carilla, *La novela bizantina en España*, în *Revista de filología española*, XLIX/1966, nr. 1—4, p. 275—287.

[17] A se vedea, în acest sens, și Emilio Carilla, *Cervantes y la novela bizantina (Cervantes y Lope de Vega)* în *Revista de filología española*, LI/1968, nr. 1—4, p. 153—167, unde influența lui Heliodor este dovedită atît în *Persiles y Sigismunda*, cît și în *Don Quijote* iar la Lope, în *El peregrino in su patria* (1604), între *Persiles* (1617) și nuvelele lui Lope existînd și corespondențe tematice.

[18] Vezi, în acest sens, Rafael Osuna, *Bodegones literarios en el Barroco español*, în *Thesaurus. Boletín del Istituto Caro y Cuervo*, XXIII/1968, nr. 2, p. 206—217. De fapt, fenomenul are o tratare destul de completă încă de la Leo Spitzer, care, în studiul deja citat, *La enumeración caótica*

Scanned with OKEN Scanner

în cele din urmă, chiar cunoscutul „sentido pictórico" renascentist, făcînd ca „poetul să sfîrșească prin a utiliza culorile nu ca pe un simplu calificativ, ci făcînd referință la un obiect sau la un element al naturii care îl conține în întreaga sa puritate și strălucire" [19].

Revenind la literatura bizantină pe care Europa o descoperă numai în perioada de după Renaștere, putem afirma că influența ei se manifestă îndeosebi asupra romanului și asupra nuvelei (ca, de exemplu, la Georg Philipp Harsdörffer, unde contribuie la individualizarea formelor narative) [20]. În ceea ce privește romanul, în chip exclusiv, apariția influențelor bizantine determină chiar o transformare epică esențială, în funcție de care, în cel venețian, de exemplu, întreaga „construcție începe să se susțină pe reprezentarea unei călătorii", element care nu îi constituie acestuia „tema sau una din teme", ci „îi formează însăși structura" [21].

Ignorat, în mare parte, de cercetarea interbelică, rolul jucat de literatura bizantină în procesul de constituire a

---

en la poesía moderna, îl descrie în comparație cu literaturile moderne. Mai mult, el este pomenit, după cum ne informează Dámaso Alonso în *Poezia spaniolă*, încă din „introducerea noastră la *Soledades*, ed. 1, Madrid, 1927, p. 30—32" (ed. cit., p. 385, nota 56), în cartea din 1950 dîndu-i-se o analiză destul de completă, atît la Góngora, din *Polifemo* (p. 281—290), cît și la Lope de Vega (p. 384—393).

[19] Emilio Orozco Diaz, *El sentido pictórico del color en la poesia barocca*, în *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Universidad de Granada, 1947, p. 72 (ap. Edith Rogers, *El color en la poesia española del Renacimiento y del Barocco*, în *Revista de filologia española*, XLVII/1964, nr. 1—4, p. 247—263).

[20] Vezi, în acest sens, Paul Hoffmann, *Préciosité et féminisme dans le roman de Michel le Pure*, în *Travaux de linguistique et de littérature*, V/1967, nr. 2, p. 23—34, Jean Michel Gardair, *Troix romans baroques italiens*, în *Revue des études italiens*, XIII/1967, nr. 2, p. 105—147, Jean Roudat, *Le roman au XVII-e et XVIII-e siècle*, în *Critique*, 257/1968, p. 917—918, Wolfram Krömer, *Die Originalität der «Astrée» von Honoré d'Urfé (1607—1627) und ihre Abhängigkeit von der Tradition der Pastorale in Italien und Spanien*, în *Arcadia*, III/1968, nr. 3, p. 235—250, Volker Meid, *Barocknovellen? Zu Harsdörffers moralischen Geschichten*, în *Euphorion*, LXII/1968, nr. 1, p. 72—76.

[21] Giovanni Getto, *Il romanzo veneto nell'età barocca*, în Idem, *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Editura Rizzoli, 1969, p. 321—322; cf. și Jean-Michel Gardair, *I romanzi di Gio. Francesco Biondi*, în *Paragone*, XIX/1968, nr. 218, p. 63—87; A. N. Mancini, *Interessi stilistici nella poetica del romanzo del Seicento: primi appunti*, în *Forum italicum*, III/1969, nr. 1, p. 63—64.

Scanned with OKEN Scanner

unor forme europene ale barocului se dovedește a fi, așadar, de o importanță cu totul deosebită. În altă ordine de idei, el demonstrează și cum la profilul unei epoci de cultură contribuie uneori atît elemente noi, „cît și acelea care, născute înainte, au devenit actuale mai tîrziu sau chiar mult mai tîrziu decît vremea în care au apărut" [22].

5. Alături de contribuția adusă de retorică sau de circulația literaturii bizantine, la diversificarea europeană a stilurilor barochizante participă și un al treilea factor. Este vorba de influența pe care o exercită asupra literaturilor Europei arta emblemelor.

Observată mai întîi de Mario Praz, respectiva influență nu este totuși caracteristică în mod exclusiv literaturii engleze, unde, într-adevăr, emblemele determină asocierea *arguției* baroce cu reprezentările grafice, și, astfel, cu jocul intelectual. Nu e vorba nici de barochizarea propriu-zisă a emblematicii, așa cum am încercat să o schițăm în capitolul introductiv. În realitate, influența emblemelor determină constituirea unor practici poetice alegorico-simbolice cu totul originale, în directa filiație a acelora dezvoltate încă din Antichitate și din Evul Mediu în anumite texte obscure și în stranii compoziții picto-poetice (ilustrînd o tradiție ce se va perpetua pînă la Dante și la Marsilio Ficino). Față de această orientare, care își trage originea din cabală și din doctrinele oculte dezvoltate în legătură cu zeul grec patron al magiei, Hermes Trismegistul, practicile noi, analoge, apărute sub influența emblematicii, vor evolua altfel. În primul rînd, datorită noii funcții simbolice acordate obiectului, ele duc la construcția unor *imagini* în care aluzia „contribuie mai mult decît orice la obținerea unui dinamism care, plecînd de la cuvîntul abstract, pretinde, de la un anumit nivel, o putere de semnificație cu totul particulară, după care numai în cele din urmă se revine la un ton alegoric" [23]. E vorba, cu alte cuvinte, „de descrierea unei figuri *imaginate prin imagini* (s.n.), imagini

---

[22] Emilio Carilla, *La novela bizantina*, p. 284. A se vedea, în acest sens, și articolul nostru, *La prosa bizantina e il romanzo europeo nell'età del barocco*, în *Synthesis*, VI/1979, p. 157—168.

[23] E. Hector Cicchini, *Quevedo y la costrucción de imágines emblemáticas*, în *Revista de Filología española*, XXXXVIII/1965—1967, nr. 3—4, p. 402.

Scanned with OKEN Scanner

„în aceeași măsură fantastice" deoarece, în cadrul unui „obiect" general, fiecare calitate este înlocuită cu reprezentantul „cel mai semnificativ al acestei calități existent în lumea lucrurilor concrete". Avem de-a face, deci, cu o formulă poetică repertorială, general-valabilă, în stare „să servească pentru exprimarea tuturor conceptelor" [24].

Producția unor astfel de imagini nu poate fi legată de circumstanțe geografice și socio-culturale directe. Ele pot apărea la Quevedo, în literatura spaniolă, ori la Grimmelhausen [25], în cea germană, fără a ține cont de granițe etnice și de diferențe de mentalitate. Căci ele se reazimă, în principal, pe valorificarea estetică a efectelor care decurg din acea „fuziune a artelor" [26] de care ne-am apropiat și atunci cînd am vorbit despre modificarea sentimentului pictural al Renașterii, legat (pînă la un punct) de invazia elementelor alegorice care provin din bestiariile medievale. Se poate afirma că, într-o lume care cultiva clarobscurul și valorile vagului, formulînd spaima de mister prin hieroglifă, emblemele și imaginile lor corespondente în literatură au putut avea o răspîndire cu mult mai mare decît s-a apreciat pînă acum. Alături de fastuozitățile retorice ale verbului care a dobîndit conștiință de sine și alături de plăcerea pentru complicat din proza bizantină, ezoterismul emblematic a putut contribui, în chip hotărîtor, la conturarea unui climat artistic comunitar, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Și aceasta cu atît mai mult, cu cît literatura barocului e, în același timp, ca stil, o literatură metamorfică, jucăușă, senină, cît și una tulbure, aglomerată, lipsită de decantare, tocmai de aceea impură, sublim-bombastică.

6. Diversitatea de stiluri care apare în Europa secolului al XVII-lea și al XVIII-lea, explicată prin cele trei circum-

---

[24] E. Hector Cicchini, *Quevedo y la costrucción de imágines emblemáticas*, p. 399.

[25] Dietrich Jöns, *Emblematisches bei Grimmelhausen*, în *Euphorion*, LXII/1968, nr. 3—4, p. 385—391.

[26] Formularea aparține lui Emilio Carilla și apare în titlul articolului *Lo Barroco como aproximación o fusión de las artes*, din *Lengua, Literatura, folklore*. Estudios dedicados a Rodolfo Oroz, Santiago de Chile, 1967, p. 93—100, articol citat de A. Marino, în *Dicționar*, p. 816, tot pentru schimbul de mijloace de expresie între arte.

Scanned with OKEN Scanner

stanțe care i-au favorizat dobîndirea caracterului european (influența retoricii, răspîndirea literaturii bizantine și a artei emblemelor), nu poate fi totuși înțeleasă în afara acțiunii catalizatoare a unor factori care să motiveze *și spiritual* răspîndirea aceluiași gust (pentru „neregulat", „bizar", „inegal") pe întreg teritoriul Europei. [27] Așa cum spune, la un moment dat, Pierre Charpentrat, „V. L. Tapié ne încurajează să formulăm în termeni sociologici o problemă acaparată pînă acum, atît în bine cît și în rău, de speculația estetică". Fiindcă, „în măsura în care el riscă să propună o definiție a arhitecturii baroce (e vorba de cartea din 1957 — n.n.), o obține nu prin încadrarea caracteristicilor formale într-un sistem, ci din analiza unor complicități sociale și politice" [28].

V. L. Tapié nu pune deci problema barocului în termeni wölfflinieni și nici nu extinde speculația pe un teren autonom față de realitățile istorice. Păstrîndu-și caracterul nespeculativ, teoria sa reușește însă să clarifice chiar și problema atît de controversată a clasicismului francez, pentru foarte mulți istorici literari (sau esteticieni ai artelor plastice) o veritabilă „insulă" ne-barocă în mijlocul unui „ocean" baroc. Clasicizarea artei și literaturii franceze de la mijlocul secolului al XVII-lea s-ar explica, în consecință, „prin prezența în această țară a unei pături burgheze numeroase, de formație juridică, cu o mai mare aptitudine pentru raționamentul abstract, care găsește un instrument și o satisfacție în filozofia carteziană, în valorile care se vor superioare contingențelor și tind către universal" [29]. Și, după cum, configurarea idealului clasic în artă este strîns legată de

---

[27] Expuse mai întîi în articolele publicate în *Retorica e Barocco*, respectiv, Pierre Francastel, *Limites chronologiques, limites géographiques et limites sociales du baroque*, și V.L. Tapié, *Le Baroque et la societé de l'Europe moderne* (p. 55—60 și respectiv, p. 225—231), explicațiile care își propun atingerea acestui obiectiv capătă o fundamentare teoretică foarte solidă în cartea lui V.L. Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, Editura Plon, 1957, în care este formulată și una din cele mai controversate teorii ale barocului plastic. V. L. Tapié va reveni, în *Vers une meilleure définition du baroque*, în *Revue d'esthétique*, XIII/1960, p. 429—436, asupra acestor probleme, sintetizîndu-și opiniile în *Le Baroque*, Paris, P.U.F., 1961, carte tradusă și în românește.

[28] *L'architecture baroque et ses usagers*, în *Critique*, 1972, 306, p. 999.

[29] *Baroque et classicisme*, Paris, Editura Plon, 1957, p. 328.

Scanned with OKEN Scanner

apariția unor forme determinate de viață intelectuală, mult mai bine adaptate unei atitudini față de existență ce presupune „antrepriza industrială și viața modernă de stat" [30], tot așa barocul, prin opoziție, corespunde doar „expansiunii unei ordini religioase, sociale și politice [...] în același timp monarhice, aristocratice, religioase, și laice" [31].

Europenizarea barocului s-ar datora deci unor cauze sociale, întrucît menținerea sau instituirea cu orice preț a unui unic *statu quo* social pe întreg continentul nu era posibilă decît prin crearea unui climat de cultură care să susțină și să exalte atît noua opulență a claselor avute, cît și evazionismul liturgic, naiv, al celor sărace. Menirea spirituală a acestui tip de cultură era aceea de a *instituționaliza* existența acestui *statu quo* social. Ceea ce înseamnă că „adresîndu-se imaginațiilor și sensibilităților, căutînd să provoace emoția mai degrabă decît să satisfacă rațiunea și logica", spune V. L. Tapié, arta „s-a pus în serviciul forțelor difuze și întunecate ale naturii umane, cele care nu favorizează progresul uman" [32]. Datorită aceleiași situații, barocul nu mai este legat strict de „granițele" culturale ale Occidentului. El poate apărea și în Rusia ori în sud-estul european, unde, spune Victor L. Tapié, exista de asemenea o societate „țărănească cu o existență precară, în care caritatea și chiar miracolele erau mereu așteptate". „Șansa" elementelor stilistice occidentale pe teren ortodox era, tocmai din aceste motive, aceea de a fi plăcut „în ele însele mai ales dacă nu se dezvoltase convingerea că reprezintă gustul ereticilor și al latinilor" [33].

Aplicată literaturii, o atare teorie a barocului a putut duce la descoperirea, nu mai departe decît în Franța, a unei deosebit de vaste literaturi „de colportaj și evaziune", servind, în mod evident, „nevoilor artistice ale păturilor sărace". Aceasta era compusă din povești cu zîne și cu uriași, din tratate de ocultism și magie, din cîntece de dragoste și imnuri bahice, din piese de teatru și vieți de sfinți, din romane alegorice și povești cu Carol cel Mare, *deși ceea ce o caracteri-*

---

[30] *Baroque et classicisme*, p. 239.
[31] *Ibidem*.
[32] *Ibidem*, p. 328,
[33] *Ibidem*, p. 295.

Scanned with OKEN Scanner

zează vădit nu e tematica. În realitate, cele 450 de volume editate în colecția Bibliotecii Albastre din Troyes, analizate de Robert Mandrou [34], colecție care nu constituie și singurul exemplu de literatură evazionistă din Europa, au circulat pentru că epocii îi era în general caracteristic un climat de profundă derută morală. E vremea în care nu numai în Franța, „vrăjitoria de la sate și posesiunile diavolești din mănăstiri" [35] fac dovada unei situații prevestitoare de vremuri cu totul noi. Iar în sufletele oamenilor a căror mentalitate era „pătrunsă de devoțiune mistică" [36], evaziunea reprezenta un mod disimulat de a se opune „victoriei Diavolului" [37].

Răspunzînd unui gust născut dintr-o reacție caracteristică față de criza în care încep să intre întinse regiuni ale Europei, pentru elite se va scrie deci o literatură sofisticată, derutantă, plină de subțirimi și nebulozități aluzive, tot așa cum pentru vulgul necultivat va apărea o literatură specifică, indiferent de confesiune, în care viziunile, prevestirile senzaționale, istoria unor miracole ocupă un loc central. Acest fenomen se petrece nu numai în Franța, ci și în alte regiuni ale lumii creștine, din Cehia în Polonia și din Spania în Țările de Jos, *pentru că, în sensul cel mai general cu putință, privilegierea receptorului în procesul de transmitere a mesajului artistic* [38] *determină, pe planul artei și al valorilor pe care ea le propune, o adaptare nouă și insolită a formei la gustul istoric care apare pentru ea, adică la o nevoie specifică de ascuns, misterios și tainic, pe de o parte, și la evaziune, invenție și diversiune, pe de altă parte* [39].

---

[34] În cartea sa, *De la culture populaire aux XVII-e et XVIII-e siècle. La Bibliothèque Bleue de Troyes*, Paris, Editura Stock, 1964; cf. Idem, *Le Baroque européen mentalité pathetique et révolution sociale*, în *Annales*, V/1960, nr. 5, p. 898—914 (ap. A. Marino, *Dicționar*, p. 816).

[35] Idem, *Magistrats et sorciers en France au XVII-e siècle. Une analyse de psycologie historique*, Paris, Editura Plon, 1968, p. 503, 182.

[36], [37] *Ibidem*

[38] Giuseppe Conte, *Usi sociali e usi individuali dell'arte*, în *op. cit.*, p. 212.

[39] Parțial, asupra acestei tendințe de explicare a barocului prin intervenția factorului sociologic, vezi și Robert Klein, *La crise de la Renaissance italienne*, în *Critique*, 1960/155, p. 322—341, Pierre Charpentrat, *Le Baroque ou l'art des autres*, în *ibidem*, 1964/210, p. 1002—1004, idem, *Trois concepts redoutables*, în *ibidem*, 230/1966, p. 686—687 (recenzie a cărții lui G. Bazin, *Classique, baroque et rococo*, Paris, Editura Larousse, 1965, tra-

Scanned with OKEN Scanner

7. După cum s-a putut vedea în cele de mai sus, înțelesul operant al conceptului de baroc, cel pentru care optăm și de care ne vom servi în cercetările care urmează, spulberînd „enigma" ce părea a-l ascunde, cuprinde în sine un șir de note bine delimitate și care numai în aparență sînt contradictorii.

Astfel, deși nu trimite la o mișcare generată de o singură școală ori la expresiile unei evoluții pe registru unic, el caracterizează totuși fenomene artistice a căror diversitate prezintă o certă unitate. E vorba însă de o unitate de tip special, de o unitate în diversitate. Mai precis, la un unic proces de europenizare a tendințelor literare participă, alături de *retorică*, ce determină o unificare a artelor poetice ale secolului al XVII-lea — cu prelungiri pînă în modurile de configurare ale spectacolului dramatic ori la nivelul sistemului imagistic poetic —, atît trăsături fundamentale ale *literaturii bizantine* (fie că e vorba de bestiarii ori numai de acea literatură descoperită după Renaștere), cît și un sistem imagistic venind din direcția *artei emblemelor*.

Indiferent de domeniul ori de aria geografică asupra cărora se manifestă cu preponderență astfel de înrîuriri, la conturarea caracterului european al diversității de forme artistice ce caracterizează barocul participă apoi și un bine determinat număr de *factori spirituali*. E vorba de cei care duc la modificări pe planul mentalităților, datorită progresivei instituiri a unor forme de civilizație în care cultura își asumă sarcina de a susține și justifica un nou *statu quo* social (de unde și polarizarea extremă care apare în ceea ce privește destinația formelor artei, la nivelul elitelor și al gustului popular).

Revenind la ceea ce spuneam la început, recunoaștem și acum că o „definiție" a barocului nu poate acoperi încă întreaga varietate a manifestărilor artistice care îi sînt caracteristice în Europa secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea. Așa

---

dusă în limba română după versiunea engleză *Baroque and Rococo*, Editura Thances and Hudson, 1964, București, Editura Meridiane, 1970), Yves Bonnefoy, *Pierre Charpentrat et l'architecture baroque*, în *ibidem*, 223/1965, p. 999—1015 (comentariu la Pierre Charpentrat, *Structure du baroque*, în *Nouvelle Revue française*, Août 1961, p. 217—230 și, respectiv, *Baroque*, Friburg, Office du livre, 1964), Pierre Charpentrat, *Un instant privilégié de l'art de l'Occident*, în *ibidem*, 286/1971, p. 264—266.

cum o propunem, însă, utilizarea conceptuală a termenului de baroc se asociază cu o concepție liberă în ceea ce privește mînuirea istorico-artistică a valorilor lui fundamentale, conducînd, la rigoare, pînă la legitimarea unei noi „voințe de a numi". Căci se știe, avem la îndemînă trei sensuri *figurate* care, după cum ne arată ultima sută de ani, corelate între ele, s-au dovedit fundamentale în discuția privind evoluția istorică a fenomenului artistic. Și în ceea ce ne privește barocul va răspunde, deci, în chip activ, intenției legitime de descoperire a noului, oricare ar fi acesta, deci chiar și în acele situații în care el este ținut ascuns de vălul interpretărilor anterioare ori de ceața pe care unele evoluții culturale divergente o așază asupra sa. În sfîrșit, corelînd permanent impresia cu un fond explicativ ce are datoria de a fi mai general decît suprafața imediat perceptibilă a fenomenului, putem avea încrederea că judecata de valoare va poseda cu adevărat greutatea necesară pentru a fi pertinentă.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA A DOUA

ÎNCERCARE ASUPRA TRADIȚIILOR IREGULARULUI ÎN CULTURA ROMÂNĂ

Scanned with OKEN Scanner

I. PRIMA PREFIGURARE BAROCĂ: *LUMEA* CĂRȚILOR POPULARE

A. FORMELE RECEPTĂRII

a. CODUL LECTURII

1. CĂRȚILE POPULARE CA TEXTE. 2. TIPUL ȘI DESTINAȚIA LECTURII ÎN VECHILE TIPĂRITURI ROMÂNEȘTI. 3. PROBLEMA MANUSCRISELOR. 4. *CODICELE DRĂGANU*, O *ISOPIE* DE LA 1784 ȘI UN FRAGMENT DE *GROMOVNIC* DE LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA. 5. FORMA ISTORICĂ SPECIFICĂ A ACTULUI CITIRII. 6. UN NOU ÎNȚELES POSIBIL AL VALORII ARTISTICE A CĂRȚILOR POPULARE.

1. Așa cum au fost formulate pînă acum, definițiile care s-au propus pentru cărțile noastre populare au la bază mai multe criterii. Din dorința de a pune problema în termeni cît mai preciși, s-a vorbit atît despre *circulație, caracter poporan, racord la mentalitatea unor anumite grupuri sociale*, cît și despre *structură, conținut* ori chiar despre *un criteriu al convergenței criteriilor*.

Totuși, indiferent de eficiența practică „absolută" pe care o postula fiecare autor în legătură cu perspectivele teoretice pe care își întemeia analiza, în spatele oricărei asemenea afirmații cu ferm caracter apodictic rămîne mereu spațiul unei anume incertitudini. Ea „plonjează" de fiecare dată asupra noastră printr-un adevărat set de întrebări, cu valoare de chestionar. *Ce* sînt, de fapt, cărțile populare? *Prin ce* se deosebesc ele de folclor? *Care* este raportul just ce se cade a fi stabilit între ideea de univers ficțional și caracterul vădit „eticesc și de zăbavă" (Al. Duțu) pe care îl au multe dintre ele?

Iată și cum ar putea fi sintetizate răspunsurile. Cărțile populare — e adevărat — nu sînt literatură cultă, deoarece, după cum arată felul în care circulă, modificate mereu, nu sînt înțelese ca opere de autor; cărțile populare — e iarăși adevărat — pentru a putea fi gustate de către popor, trebuiau totuși să posede anumite caracteristici (pe

Scanned with OKEN Scanner

care Hasdeu le numea „poporane"); cărțile populare, în fine, par doar a descinde, către popor, din păturile înalte. La care s-ar putea adăuga: cărțile populare sînt, și totuși nu sînt, la origine, literatură cultă; materia lor este, și totuși nu este, în același timp, de sorginte folclorică; perenitatea lor este, și totuși nu este, totdeodată, asigurată de legăturile cu folclorul; alcătuirea lor e laxă ori, dimpotrivă, schematică etc.

Un maximum de exagerare apare însă atunci cînd, postulînd necesitatea unui *criteriu al convergenței criteriilor*, tematica este despărțită de „sentimentele" pe care le presupune actualizarea ei. Iată un asemenea caz. Tratînd cu vădită condescendență afirmația lui D. Caracostea, după care: „a mărgini cercetarea literară la tematică însemnează a alcătui un cimitir de locuri comune, așa cum sînt obișnuit în literatură", Mihai Moraru spune: „temele, motivele, schemele se referă la epică, privesc tipul de relație între elemente, iar nu sentimentele (aici se dă un citat — n.n.) sau împrejurările și trebuie să fie cercetate în funcția lor compozițională, mijlocind cunoașterea circumstanțială a încărcăturilor afective" [1]. Traducînd într-un limbaj mai obișnuit, pentru că aproape mereu se impune a proceda astfel, în textul de care vorbim, citatul vrea să spună că, pentru a înțelege într-adevăr „specificitatea" propriei noastre literaturi (e util să menționăm că autorul confundă specificitatea cu „dominanta de gen" care, la I. C. Chițimia, are cu totul alt înțeles [2]), e important și necesar să cunoaștem în primul rînd „circumstanțial" încărcăturile afective ale temelor și motivelor literare, întrucît singura premisă metodologică infailibilă pe care se poate baza o tentativă de definire a literaturii este aceea formală. Deci, pentru a o înțelege integral, trebuie mai ales să-i „pipăim" forma, parte cu mult mai importantă decît conținutul, această operație putînd fi chiar una ce s-ar cuveni efectuată independent și în afara înțelegerii și aprecierii a ceea ce se spune prin conținut!

---

[1] Postfață la N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, II, București, Editura Enciclopedică română, 1974, p. 519.

[2] *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, București, Editura Minerva, 1971, p. 54, citat în text.

Scanned with OKEN Scanner

Ce sînt, prin urmare, cărțile populare dincolo de astfel de speculații cu totul lipsite de lumină, care nu fac decît să se întoarcă în codrul întunecat al echivocurilor și complicațiilor inutile? După părerea noastră, pentru a le putea defini într-un chip într-adevăr funcțional, unica perspectivă fertilă ce ni se oferă e cea a legăturilor lor cu folclorul. Din acest punct de vedere cărțile populare vor trebui să rămînă, înainte de orice, niște *texte*. Conținutul lor, în cazul în care a pătruns în folclor, va trebui să posede *un indice de popularitate*. În ce legătură se află cu folclorul, *cum* au ajuns să pătrundă în el vor fi deci chestiunile cele mai importante (pînă acum niciodată discutate în adevăratul înțeles al cuvîntului), pentru că, între *text* și *popor*, exista odinioară spațiul imens al *neștiinței de carte*, spațiu pe care conținutul lor textual l-a depășit, *nu se știe cum*, ajungînd pînă în basme.

Așadar, cărțile populare sînt, pentru noi, în primul rînd o categorie de texte. Iar aceste texte au circulat pentru că un grup relativ numeros de indivizi avea nevoie de ele. Ca texte, ele au fost descifrate într-un mod specific, pe care încă nu-l cunoaștem, conținutul lor fiind recompus, în mințile acelor oameni, conform unor principii pe care iarăși le ignorăm.

Cum erau deci citite cărțile populare? De cine? Pentru cine? În ce scop?

2. Cele dintîi și singurele informații directe pe care le posedăm în ceea ce privește tipul și destinația lecturii din vechile cărți românești sînt cuprinse în *predosloviile* tipăriturilor. Încă din *Evangheliarul românesc* publicat de Coresi, în 1561, înțelesul acordat actului tipăririi, ca și modul în care este înțeles rostul public al cărții, se evidențiază cît se poate de pregnant.

Astfel, ca și în *Psaltirile* din 1574, din 1577 ori din 1651 (tipărită la Bălgrad) și tot așa ca în *Psaltirea slavo-română* a lui Dosoftei, din 1680, predoslovia acestui prim evangheliar invocă pentru a justifica activitatea traducătorului Epistola apostolului Pavel către corintieni (I, 14), de unde și maxima atît de cunoscută; mai bine *să spui* în biserică cinci cuvinte pe înțelesul tuturor, decît zece mii de

Scanned with OKEN Scanner

cuvinte necunoscute [3]. O altă *predoslovie*, cea a *Învățăturilor* publicate în 1642, la Cîmpulung, înțelege ca traducerea „să fie de trébâ și de folos nu numai celorŭ ce știu, ce și celor proștiĭ, ce nu știu". Căci aceia care le citesc scripturile „și nu înțelegŭ ce *zic*" (s.n.) — după cum ni se spune în *predoslovia Evangheliei învățătoare* tipărită la mănăstirea Dealu, în 1644 — „se potrivescŭ cu cela ce ține miĭare în mână, iară dulciața mierii nu-l prècepe" [4].

În fine, în această primă fază, problema cea mai delicată nu e, pe plan social, atît aceea că „norodul "nu înțelege, cît situația anormală pe care o determină printre clerici necunoașterea limbii, întrucît „încă și mulți, de nu mai mulți Preoți și alaltŭ cinŭ besericescŭ, de a cunoaște orănduiala și țeremoniile [...] putincĭoșĭ nu săntŭ" (citat din prefața *Liturghiei* tipărită la București, în 1680) [5]. Același lucru e valabil și pentru ardeleni, unde lipsa *Molitvenicului* tipărit la Bălgrad, în 1689, făcuse ca, în trecut, „mulți dintre Preoți neînțelegîndŭ tipicurile, rănduialele, foarte cu nedestoĭnicie s-au isprăvitŭ toate slujbele" [6]. Și tot un *Molitvenic* „cu tipiculŭ rumănescŭ" era „de mare lipsă" preoților munteni, cauză pentru care el și apare, în 1701, la Buzău [7].

O primă înțelegere ceva mai complexă a rostului citirii cărții românești o găsim, în mod cu totul surprinzător, tot la Coresi. E vorba de opoziția care se face între „a ceti" și „a propovedui" în epilogul de la *Tîlcul evangheliilor* și al *Molitvenicului românesc* tipărite la Brașov, în 1564, unde cartea este oferită preoților „cum să poată și ei propovedui, și a spune oamenilor învățătură după cetitul ev <anghe> liei" [8] (deci tot așa cum *Evanghelia învățătoare* din 1642, de la Govora, era menită „să fie propovedanie creștinătății noastre" [9]). Iar, față de aceste texte, nu cu totul altul este rostul *Psaltirii* lui Dosoftei, din 1673 (pusă în versuri pentru ca „să poate trage hirĭa omului cătră cetitul eĭ" [10]), cel al *Mărgăritarelor* sfîntului Ioan Gură de Aur, tipărite la Bucu-

---

[3] Cf. Ioan Bianu, Nerva Hodoș, *Bibliografia românească veche*, I, 1903, p. 45, 56, 63—64, 185—186, 226—228.
[4] *Op. cit.*, p. 127 și 146.
[5, 6, 7] Ap. *Ibidem*, p. 234, 295, respectiv, 411.
[8, 9, 10] Ap. *Ibidem*, p. 51, 121, 212, 320 și 324, 333 și 486, respectiv, 392.

Scanned with OKEN Scanner

rești, în 1691, ori cel al *Pravoslavnicei mărturisiri* apărute la Buzău, în același an, din moment ce „cititorul" este îndemnat să le și recitească („cetește-o dară, și iară o cetește, ca să înțelegi; și de mai multe ori o vei citi, mai bine veĭ ști și veĭ cunoaște" [11]). Pentru că, în sfîrșit, la fel sînt sfătuiți cititorii *Evangheliei greco-române* de la București, din 1693 (adică să o citească și „în casele lor"), tot așa cum sînt îndemnați cei ai *Octoihului* tîrgoviștean din 1712, de astă dată lectura fiind indicată: „nu numai în școale și în casele sale, ce și în sfintele Beserici" [12].

Cel mai semnificativ exemplu în ordinea mutațiilor petrecute pe dimensiunea lecturii, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, îl reprezintă însă, după cum se va vedea în continuare, rîndurile care prefațează *Învățăturile creștinești* tipărite la Snagov, în 1700. Astfel: „De nu vorŭ puté să o citéscă toată într-o zi, iarŭ mai puținŭ vor puté ca să procitéscă, ‹să procitéscă› în fișteșicare zi câte un cap, mai nainte până ce nu începu grijile. Diminéța după ce veți sfărși cé datoare și după obiceiŭ rugăciune cătră Dumnezău. cetiți un cap, însă cu socotință ca să o puteți înțelege bine. De nu vă vor fi lăsându lucrurile a ceti diminéța, puteți și cătră séră, mai nainte până nu mergeți spre pat [13]".

Între „a ceti" celorlalți cartea de cult, în biserică, *pe dimensiunea acelui recitativ impus de tradiție*, și „a ceti" același text *în singurătate*, fie dimineața, „până ce nu începu grijile", fie seara, pînă a nu merge „spre pat", este, evident, o diferență imensă.

3 Dacă diaconul Coresi îndemna pe preoți și episcopi să nu „suduiască" pe cel ce a avut îndrăzneala de a traduce *Evanghelia* în limba română, ci să o examineze mai întîi, pentru a se dumiri de utilitatea unei astfel de inițiative în practicarea cultului religios [14], tipograful de la începutul secolului al XVIII-lea se adresează direct „cititorului", sfătuindu-l să citească el însuși cu atenție, pentru ca și cu mintea să priceapă cele ce cetește. Tipul uzual de lectură pe care

---

[11, 12, 13] Ap. Nerva Hodoș, Ioan Bianu, *op. cit.*, p. 51, 121, 212, 320 și 324, 333 și 486, respectiv, 392.

[14] Cf. faximilul reprodus de Ioan Bianu, Nerva Hodoș, în *op. cit.*, p. 44.

îl vizează Coresi nu este deci cel individual, ci, prin excelență, *unul de tip public*, în care „hieroglifa" trecută pe hîrtie căpăta viață doar atunci cînd era psalmodiată în cadrul *recitativului* pe care preotul îl susținea în fața grupului de credincioși. Credincioși atenți nu la felul în care era scris textul (pentru ei inaccesibil), ci la *construcția muzicală* în care căpăta coerență. Prin urmare, fără să dăm acum acestei observații un caracter de totală generalitate, putem afirma că, după cum arată predosloviile textelor tipărite în secolele XV—XVIII, în tot acest interval de timp există, din perspectiva formelor de lectură, o anume evoluție. Prin ea se trece, tot mai vădit, în variantele textului tipărit, de la o lectură de tip *in praesentia*, la una de tip *in absentia*.

Despre felul în care erau citite manuscrisele, cu toate că în ele era depozitată aproape întreaga literatură a cărților populare, nu avem însă, în toată această vreme, nici un fel de informații directe. Nu putem ști din astfel de surse nici dacă ele se pretau la început unui anume tip de lectură, nici dacă, din punct de vedere istoric, a existat în acest sens vreo evoluție. Cum erau deci citite aceste texte, cărui tip de lectură îi erau destinate și cum a evoluat aceasta în timp? Pentru a da răspuns unei asemenea întrebări va trebui să apelăm direct la forma manuscriselor.

4. Astfel, vom încerca să examinăm, din această perspectivă, mai întîi trei manuscrise, toate datînd din secolul al XVIII-lea. E vorba de *Codicele Drăganu*, conceput din prima sa jumătate și care conține texte copiate în Bihor, de o *Isopie* scrisă la Brașov, în 1784, și de un fragment de *gromovnic*, transcris într-un caiet de format mic, conținînd 24 de file, text redactat undeva pe valea Mureșului, la sfîrșitul acestei perioade [15]. Primele două manuscrise au fost deja descrise, complet, de Nicolae Drăganu și, parțial, de Sextil

[15] Manuscrisele se găsesc la Institutul de lingvistică și istorie literară din Cluj-Napoca, sub cotele M. 34, M. 14 și, respectiv, M. 40.
Atribuit convențional, doar din rațiuni ce privesc concizia exprimării, numele de *Codicele Drăganu* nu se referă deci la textul maramureșean din secolul al XVII-lea descris tot de Nicolae Drăganu, în *Manuscrisul liceului grănicerescc„G. Coșbuc" din Năsăud și săsismele celor mai vechi manuscrise românești*, din *Dacoromania*, III/1923, p. 472—508. Atragem așadar atenția cititorului asupra acestei situații, pentru a evita posibilele confuzii.

Scanned with OKEN Scanner

Pușcariu [16]. Cel de al treilea, despre care nu avem cunoștință să fi fost încă investigat prin mijloace filologice, este, așa cum am arătat mai sus, tot de proveniență transilvăneană.

Eșalonate în timp, după cum se poate vedea cu ușurință, manuscrisele pe care le discutăm acoperă aproape un secol de scriere în limba română. În altă ordine de idei, numai *Codicele Drăganu* folosește *semiunciala*, atît *Isopia* cît și *gromovnicul* fiind scrise în *cursivă*, dintre cele două din urmă mai ales *Isopia* dovedind arta unui adevărat profesionist al condeiului, mînuind cu admirabilă dexteritate o cursivă nelegată, caligrafică, pronunțat dextrogiră.

Urmărind cu atenție evoluția scrierii românești cu caractere chirilice pe baza formei acestor texte (fără să ținem neapărat cont și de ceea ce s-a mai afirmat, din acest punct de vedere, în studiile de specialitate), am putut observa următoarele: [17]

a) Din perspectiva normelor ortoepice și de punctuație, nici unul din ele nu cunoaște un uz adecvat, ferm orientat morfo-sintactic, al virgulei și, cu atît mai puțin, al punctului, *ambele semne deosebind exclusiv unități de intonație*. Astfel, de exemplu, în *Codicele Drăganu*, de la fila 146 recto și pînă la fila 155 verso, unde este intercalată o *Învățătură cum es sufletele direpților și a păcătoșilorŭ, și trecŭ prin*

---

[16] Nicolae Drăganu, *Pagini de literatură veche*, în *Dacoromania*, III/1923, p. 238—251, respectiv, Sextil Pușcariu, *Istoria literaturii române. Epoca veche*, ed. a II-a, Sibiu, Editura Krafft et Drotleff, 1944, p. 188 și 243. Vezi, de asemenea, L. Morariu, *Isopia brașoveană din 1784 (Un nou manuscris vechi)*, în *Glasul Bucovinei*, VII/1924, nr. 1683 și 1684, p. 2 și, respectiv, 2—3.

[17] Ținem să precizăm, cu această ocazie, că în transcrierea fonetică interpretativă pe care o vom efectua, în cazul în care nu ne-am folosit de transliterări ale altor autori (N. Drăganu), am utilizat sistemul expus în *Crestomație romanică*, I, București, Editura Academiei, 1962, p. 144—146 și în [Mioara Avram, Florica Dimitrescu], *Principii de transcriere a textelor românești. Secolele al XVI-lea — al XVIII-lea*, în *Limba română*, XI/1962, nr. 6, p. 653—654, cu deosebirea că, dat fiind cadrul discuției, *nu am readus în rînd literele aruncate deasupra, nu am adoptat o punctuație care să ne aparțină și nu am despărțit grupurile de cuvinte scrise legat, introducînd alte majuscule*. Accentele, spiritele, ericul și paiericul (mai puțin abrevierile prin titlă) ori scrierea specifică a cifrelor chirilice, întrucît nu sînt nici pentru noi importante, nu le-am reprodus (vezi, în acest sens, și *art. cit.*, p. 654—656).

vămile ce săntŭ cătră ceriu, virgula apare, în textul original, de 50 de ori. Locul întîi îl ocupă însă, în ordinea frecvenței, poziția anterioară conjuncției coordonatoare *și* (22) — evident nefirească —, după care urmează *deci* (8) și *iară* (6), *substantivele* și *pronumele* stînd pe ultimul loc (7) [18].

b) În toate aceste texte despărțirea în silabe, atunci cînd se ajunge la capăt de rînd, *este totuși efectuată, din punct de vedere gramatical, urmărindu-se efectiv beneficiul limbii*. Ca un exemplu, în sensul de față, deosebit de frecvent este un caz ca următorul *fraților*ŭ (notat în transliterarea N. Drăganu, fila 146 recto, din *Codicele Drăganu*) este despărțit în *frați* și *lorŭ*, cuvîntul dovedindu-se, ca și azi, trisilabic.

c) În sfîrșit, reportabil la același mod relativ corect de despărțire în silabe este și un alt fenomen, de asemenea prezent în toate cele trei texte. Ne referim la *modul silabic în care se realizează anticiparea cuvîntului sau a fragmentului de cuvînt care va apărea pe contrapagină sau pe fila următoare*. Astfel, trecerile de pe fila 16 recto pe 16 verso și apoi de pe 16 verso pe 17 recto din *Codicele Drăganu* sînt marcate, în textul original, după cum urmează:

m
„cu pre diia/volulъ ; cunъ /tenescute".
volulъ tene

Vom ilustra acum toate cele observate mai sus prin reproducerea unui scurt fragment din același codice, așa cum a fost el transliterat de Nicolae Drăganu în *Dacoromania*, fragment ales dintr-un text al cărui titlu întreg, în aceeași transliterație, este *Rugăciune de alungarea dracilor din ape*. Eliminînd numai anticipările silabice, pe care le-am pomenit deja, și marcînd, în plus, despărțirile efectuate la capăt de

[18] Am apreciat, în consens cu N. Drăganu, diferența dintre virgulă și punct pe baza unei minime deosebiri de grafie, virgula fiind în general asemănătoare semnului ι — un fel de virgulă întoarsă — considerată ca atare, de același autor, în transliterarea frazelor inițiale ale textelor nr. 10, 16 și 37 pe care le cuprinde manuscrisul (vezi, în acest sens, *Dacoromania*, III, p. 245, 246 și 247).

Scanned with OKEN Scanner

rînd cu semnul /, față de //, care semnalează trecerea de la o pagină la alta, el arată în felul următor:

„Domnul vine cu ğurămăn(t) ma/re cu Tatăl și
16r° cu Fi/ĭulŭ și cu Duhul Sf(ă)/ntŭ cum pre diĭa//
volulŭ să-l inte/rescă.
16v° de pre răuri/le apelorŭ. ca s(ă) n-a/ibă putere
a bate lucrul botedzaților/ a ploĭa cu ploaĭa
re./ oprescu-te diĭavo/le cu d(u)mn(e) zăulŭ-
viu/ adeverit cunte/ nescu-te diĭavole/ cu
Sf(ă)nta Marie ğu/ratului Iosifŭ./ oprescu-te
17r° diĭavo/le cu toți îngerii/ ce fece domnulŭ cunŭ//
tenescu-te diĭavole/ cu patru unghĭurĭ a/ cerĭului,
oprescu/-te diavole cu pat/ru evanghelisti ce țin/
cerĭulŭ și pămăntul. o/prescu-te diavole cu/ cetate
ce mare a/ Ier(u)s(a)limului“ [19] etc.

Spre deosebire de *Învățătura* pomenită anterior, *Rugăciunea de alungarea dracilor din ape* nu cunoaște deloc virgula — fenomen destul de frecvent în manuscrisele vechi. Deși textul este destul de lung (se întinde de la fila 16 recto la 20 verso), după cum am mai arătat, copistul care l-a transcris nu împarte discursul în propoziții, ci în unități de intonație, despărțite prin punct. În ceea ce privește despărțirea cuvintelor în silabe, chiar și atunci cînd se trece de la o pagină la alta, textul reproduce exact situația pe care o sesizam mai sus.

Cu toate acestea, transliteratorul nu a respectat întrutotul configurația reală a textului, deoarece, în original, *lipsesc atît cratimele, cît și linioarele de unire*, deoarece, din punct de vedere grafic, *apare suprascrierea* iar majusculele *nu cunosc un regim regularizat*. Dacă am respecta în totalitate grafia manuscrisului, în conformitate cu regulile de transcriere interpretativă la care am aderat, textul translitterat de Nicolae Drăganu ar trebui să devină următoarea meta-frază:

m l n ⟨t⟩ l
„donu/ vinecuğurăm ъ ma/re cu tatășicu fi/iul șicu
l m l s
duhu sf⟨î⟩/ntъ cupre diia//volulъ să ·ıte/recă. des-
vululъ

[19] Vezi, în acest sens, *Dacoromania*, III, p. 248—249.

Scanned with OKEN Scanner

s⟨ă⟩ l
prerъuri/le apelor cana/ibăputereabate/ lucru botedza-
r s
ţilo/ aploмcuploaм re./oprecute diiavo/le cudumnedzăulъ-
t n
viu/ adeveri cute/nescute diiavole/ cusfîntamarieğu/
i s
ratalu iosifъ./ oprecute diiavo/le cutoţi↑gerii cefece
m n
donulъ cunъ//tenescute diiavole/ cupatru ughiuri a/
s tene n n
ceriului. oprecu/te diavole cupat/ru evaghilesti ceţi/
n l s
ceriulъşipămъtu. o/precutediavole cu/ cetatecemare a/
s
ier ⟨a⟩ limului" etc.

Şi, cu toate că, spre deosebire de *Codicele Drăganu*, în care predomină *semiunciala*, textul *Isopiei* este scris în *cursivă*, de un copist mult mai îndemînatic, nici în el, cum nici în *Povestea poamelor*, cu care se încheie manuscrisul (redactat într-o *cursivă* de osebit de atrăgătoare), nu găsim nici o preocupare vădită în ceea ce priveşte utilizarea modernă a punctului şi a virgulei, mînuirea corectă a majusculelor, care să fie efectuate cu scopul de *a sublinia construcţia sintactică a textului, de a-l organiza într-un mod care să se conformeze structurii sale gramaticale*. Pentru a sublinia această stare de lucruri, să transcriem însă, respectînd aceleaşi reguli ca mai sus, şi „fraza" cu care începe *Povestea poamelor*, cuprinsă, după cum am arătat, în acelaşi manuscris:

n n ⟨ă⟩
„Cъd ↑părăţia Pria Slăvita/ Gutue. şi v blduia
s l r r c
vetitu/ Hitru, Iară sъbonica rodie,/ era păhanimare,
r n i t
şipara/ era chela mare ↑păratulu./ măru Logofă mare,
m s l c r s l
năraza/ Era Potenimare. Pieseca/ Potenică mare
⟨a⟩ s
Lamsă,/ Cerăşia Du. ⟨amnă⟩ Pruna mare/ vitiieri,

Scanned with OKEN Scanner

s t s i
muca⟨a⟩ Scʞruşa/ Prete Ce răposaţ“ etc. [20]

Acelaşi lucru, apoi, şi despre fragmentul de *gromovnic* copiat în nord-vestul Transilvaniei, de un cunoscător de carte mult mai puţin abil în mînuirea condeiului:

l i i
„Deva tuna ·↾număru v·↾năto/riulu rădicare ş
l l
g·↾lciavă va/ fi ·↾tracia lature gr·↾u şi/ tot. rodu la Munţi.
ca
săva stri/ Iară la C·↾mpi vafi rod. mult.“ [21] etc.

Nu credem necesară reproducerea unui număr mai mare de exemple extrase din aceste texte manuscrise pentru a ne da seama definitiv de statutul real pe care îl are, în secolul al XVIII-lea, din toate punctele de vedere urmărite mai sus, scrierea manuscrisă a limbii române.

Aceleaşi observaţii pe care le-am făcut pînă acum, prin referinţă directă la manuscrise transilvănene, pot fi efectuate însă şi prin studierea altora, ce nu aparţin prin origine nordului ţării, unde, după cum se ştie, scrierea cu caractere chirilice este un fenomen mult mai puţin evoluat decît în principate. Astfel, în comparaţie cu textele de mai sus, după cum sperăm să putem arăta în cele ce urmează, chiar şi scrierile cronicarilor, atît de importante pentru studiul literaturii române vechi, posedă caracteristici similare, deşi e vorba, evident, exclusiv de forma lor grafică şi de punctuaţie. Indiferent deci de valoarea artistică sau de talentul literar pe care îl probează şi deşi, uneori, în funcţie de gradul de cultură şi de atenţie al autorilor (sau al copiştilor), se manifestă ceva mai vie tendinţa de a separa elementele lexicale autonome ale discursului din şirul continuu în care erau înglobate în textele anterioare, tipul de scriere rămîne relativ neschimbător. Rămîn actuale chiar şi problemele de interpretare a semnificaţiei semnelor alfabetice, cum este cazul notării acelui *-u* final, probabil o realitate fonetică în

---

[20] *Isopie*, ms., 1784, fila 123r°.
[21] *Gromovnic*, ms., sfîrşitul secolului al XVIII-lea, fila 13r°—13v°.

Scanned with OKEN Scanner

cazul cuvintelor terminate printr-un grup consonantic, mai ales în rostirea variantelor lor moldovenești [22].

Vom încerca, în fine, să ilustrăm această situație printr-un scurt fragment, ales din lucrarea lui Miron Costin *De neamul moldovenilor*, reproducîndu-l exact așa cum a fost el scris și ortografiat în manuscrisul nr. 1298 al Bibliotecii Academiei R.S.R.:

„poate hiecinesăzică. numa lui deačată ţarâIa/
st ă l i l
fomil, Sănurămâe ·↑tru ·↑tunericu neștiințI,/ căcelelati/
i n n n s l l
čѣma Sitѣ scrisă adăusuturi de/ U.Simio daca. șia-
n l l nt
doile Umisai călugăru,/ nuliatopisățe, Ceocări si.
u st
careașiaciale nu/ Puține. Adoa îndemnaria mia fo
s⟨e⟩ u m t l i
cămi / pare. Bine nuște cănavăzu. Lia topisețu lu
l m u s n
Ev/stratie logofătu. Iară cusa ·↑țele dicâțiva/ boiari.
i s n ș u s t s
șima ale diNicolae buhu. čafotѣ/ logofămare. preacetѣ-
n s l g t u t s i l
Simiodaca, Evstratie/ lo⟨o⟩fălafătacubanelelu. și ace
h l l nu s t
Malѧariu demi/sai călugăru dela Simioanăcu. acelafiiu,
s l t
ce/talatѣ nepo".

Pentru că iată ce devine acest text în lecțiunea pe care i-o oferă Liviu Onu, în urma unei atente analize a grafiei și a structurii fonetice, morfologice și lexicale a mai multor variante, coroborată apoi cu o cît se poate de minuțioasă comparație filologică și istorică între toate copiile manuscrise care s-au păstrat:

---

[22] Vezi, în acest sens, și A. Avram, *Contribuții la interpretarea grafiei chirilice a primelor texte românești*, în *Studii și cercetări lingvistice*, XV/1964, nr. 2, p. 160—166.

„poate să zică fiecine că numai lui de această țară i-au fost milă, să nu rămîie întru întunerecul neștiinței, că cealelalte ce mai sînt scrisă adosături de un Simion Dascalul și, al doilea, un Misail Călugărul, nu letopisață, ce ocări sînt, care, și acelea, nu puține.

A doao îndemnare mi-au fost că, mi se pare, — bine nu știu, că n-am văzut letopisățul lui Evstratie Logofătul, iară cum am înțăles din cîțiva boieri și, mai ales, din Neculai Buhuș, ce au fost logofăt mare, — pre acest Simion Dascal Istratie Logofătul l-au fătat cu basnile lui și acel mahleriu de Misail Călugărul de la Simion au născut: acela fiiu, cestalalt nepot [23]".

Lărgind cadrul exemplelor, aceeași situație poate fi constatată, în ceea ce privește scrierea veche, chiar și în *Scrisoarea lui Neacșu din Cîmpulung*, a cărei cursivă, în afară de suprascriere și de un regim anarhic în utilizarea majusculelor, conține 3 virgule și nu mai puțin de 62 de puncte [24]. Și tot fenomene similare descoperim în scrisorile românești păstrate în arhivele Bistriței (1592—1638) ori din manuscrisele aflătoare la Biblioteca Academiei R.S.R., ca de exemplu în cele cu nr. 353, 3443, 253, 439 și 4316, în care sînt cuprinse atît *De neamul moldovenilor*, cît și *Istoria Țării Românești* a stolnicului Constantin Cantacuzino, *Cronica* lui Radu Popescu ori *Letopisețul Țării Moldovei* de Ion Neculce [25].

5. Prin urmare, iată cum putem generaliza asupra celor observate mai sus: în marginea recitativului consfințit de tradiție pentru cărțile tipărite cu o destinație bisericească

---

[23] Miron Costin, *Opere alese. Letopisețul Țării Moldovei. De neamul moldovenilor, Viiața lumii*, Texte stabilite, studiu introductiv, note și glosar de Liviu Onu, București, Editura Științifică, 1967.

[24] Cf. facsimilul din * * *, *Crestomație românească*, Editura Didactică și Pedagogică, 1978, p. 14.

[25] Evident, chestiuni cum sînt cele pe care le-am analizat mai sus nu au fost ignorate de paleografia slavo-română. Dimpotrivă, am putea spune că ele au reprezentat chiar unul din subiectele principale ale disputei care s-a înfiripat cu vremea între adepții metodei transliterării și cei ai transcrierii interpretative, în ceea ce privește editarea textelor vechi. Iată ce spune chiar Hasdeu, referindu-se la textul *Cronicii* lui Moxa: „Punctuațiunea [...] lui Moxa e de tot capriționasă și cuvintele nu sînt separate unul de altu, ceea ce îngreunează lectura și împiedică chiar, pînă la un punct, înțelegerea textului. Reproducînd originalul cirilic fără a-l transcrie

Scanned with OKEN Scanner

și spre deosebire de felul în care se vor modifica formele citirii în cazul textelor editate în secolul al XVIII-lea (la începutul căruia *predosloviile* mărturisesc deja apariția lecturii de tip *in absentia*), vechile manuscrise românești se pretau unei lecturi cursive de tip special, efectuată CU VOCE TARE.

Prin intermediul ei, știutorul de carte descifra textul reinventîndu-l ca pe o comunicare orală. Iar argumentele de care ne servim, extrase din studiul formelor manuscrise în care a circulat la noi literatura cărților populare, sînt următoarele:

a) Din punctul de vedere al articulării elementelor esențiale care participă la organizarea semnificativă a discursului, semnele de punctuație și, în general, semnele ortografice servesc cu preponderență pentru a deosebi unități de intonație iar nu unități gramaticale, în condițiile în care, în ceea ce privește utilizarea majusculelor, lipsește un regim regularizat;

b) În toate aceste texte scrierea în *scripto continua* se păstrează foarte multă vreme și fără prea mari modificări, ceea ce caracterizează scrisul de mînă fiind chiar mulțimea buchiilor aruncate deasupra rîndului și un regim foarte personal, preferențial, cu modificări de la copist la copist, în utilizarea acestui procedeu;

c) Deși forma de scriere nu urmărește construcția gramaticală a enunțului și nici nu ușurează o pătrundere rapidă dincolo de procedura grafică a semnificării, în toate situațiile examinate textele posedă o despărțire corectă în silabe, atît la capăt de rînd, cît și la anticipările și reluările fragmentelor de cuvinte care apar pe contrapagină sau pe filele următoare.

N-avem de unde ști, desigur, dacă primii dieci copiști (care au făcut adesea și primele ediții, slavone ori românești,

---

cu litere latine, noi am fost nevoiți dară de a adopta o punctuațiune ra țională și de a despărți nu numai vorbele, dar încă și elementele enclitice" (în *Cuvente den bătrâni. Limba română vorbită între 1550—1600*, București, 1879, p. 343). A se vedea, din păcate doar sub aspect bibliografic, și Flora Șuteu, *Influența ortografiei asupra pronunțării literare românești*, București, Editura Academiei R.S.R., 1976, carte în care, plecîndu-se de la ideea inexistenței unui cod normativ ortografic înainte de secolul al XIX-lea, deoarece bucoavnele (prima datează din 1699) nu tratează asemenea probleme, analizele se referă doar la o epocă foarte apropiată de noi.

Scanned with OKEN Scanner

ale cărților sacre) nu reciteau și pentru ei înșiși textul transcris, dacă nu se bucurau și în tăcere de ceea ce chiar ei înșirau pe hîrtie. Lucrul nu e improbabil. Cu toate acestea, ca în orice limbă, și în cea românească, numai acele texte care posedă însemne clare ale structurii lor morfo-sintactice ușurează cu adevărat, ca fenomen larg, lectura „cu ochii", putînd menține un fir al ideilor, ierarhizînd și ordonînd structura informației, subliniind articulațiile esențiale ale frazelor și propozițiilor, ca elemente fundamentale ale comunicării scrise.

Așa cum spuneam mai sus, apariția lecturii de tip *in absentia* este mărturisită de *predoslovii* încă de la începutul secolului al XVIII-lea. Or, faptul acesta confirmă și el cele observate de noi. Căci dovada ultimă a existenței unei evoluții din direcția lecturii *in praesentia* spre o lectură *in absentia*, la începutul acestui secol, o poate aduce doar forma textelor tipărite în respectiva perioadă. Iar, din acest punct de vedere, tendința spre conturarea unor moduri noi de scriere și ortografiere a discursului tipărit, prin părăsirea scrierii în *scripto-continua* și printr-o tot mai adecvată utilizare gramaticală a semnelor ortografice, sînt procese a căror realitate stă deasupra oricărei posibilități de tăgadă. Iată cum scrie Antim Ivireanul în *Noul Testament* publicat la București, în 1703, fila 1 recto:

〈an〉gh〈e〉

„De vriame ce ev lia iaste/ sabiѧ, caria biruѧște toate armele protivnicului, cu ačasta călcăm toate rialele, răbdăm cu ↑drъzneală ciale înprotivă, gonirile, tică/loșiile, nъcazurile, și moartia, asămănândune celui
t
ce bine sau vesti/ și mult pătimașului mântuitoriu:
〈an〉gh〈e〉
pren mijlocul ev liei biruim/ pre Iudei, rușinămъ nebună înțelepciunia ne înțelepților înțelepți ai/ lumii aceștiѧ."

Sau iată, ca un argument în plus, cum este tipărit un fragment din *Evanghelia* editată la Rîmnic, în 1746, în timpul domniei lui Constantin Mavrocordat:

Scanned with OKEN Scanner

Zisau Ďmnulъ Ucenici-/lorъ lui: totъ carele/ aude cu-
24r° vintele miale a-/ciastia, şile face: a-/sămânalvoiupre
i
24v° dânsulъ omulu/ înţeleptъ, carele şau zidit// casa sa
casa
pre piatră. Şi sau po-/gorât ploae şi au venitъ vânturi,
i
ş/ au lovitъ ↑casa aciaѧ, şi nau/ au căzutъ: că era
↑temeѧtă/ pre piѧtră. Şi totъ celace/ aude cuvintele
miale aciastia,/ şi nule face, săva asemăna o-/mului
nebunъ, carele şau zidităъ casasa pre năsipъ. Şi/ sau
n
pogorâtъ ploae, şi au ve-/nitъ râuri, şi au bătut vâ-/
turi, şi au lovit ↑casa a-/ciaѧ şi sau făcutъ cădiaria/
ei mare. Şi au fost diaca/ au sfârşitъ Ĩs cuvintele a-/
ciastia ⟨că⟩ sъ mira noroadele de ↑-/văţătura lui."[26]

6. În concluzie, textele manuscrise vechi româneşti posedau un bine determinat *cod al lecturii*, bazat pe o citire orală. Această constatare, atunci cînd avem în vedere exclusiv circulaţia acelor manuscrise în care a apărut şi s-a răspîndit la noi cea dintîi literatură de ficţiune (aceea a cărţilor populare), îşi are importanţa ei. Căci, fără a dori să absolutizăm, nu putem să nu observăm că specificitatea unei asemenea literaturi, dată fiind intensa circulaţie a manuscriselor şi mulţimea copiilor efectuate — din Moldova în Transilvania şi din Banat în Maramureş —, nu mai are de ce să fie căutată în forma ori în calitatea lingvistică a textelor, pe care cititorul le refăcea mereu, conform propriei sale rostiri. Dimpotrivă, ea apare din felul oral în care litera moartă era reînviată pentru cei ce voiau *a o asculta* şi *a se minuna* (sic!) de înţelesul pe care cuvîntul vorbit îl cuprinde.

---

[26] *Sfînta şi dumnezeiasca Evanghelie*, Rîmnic, 1746, fila 24r°—24v°.

Scanned with OKEN Scanner

b) RETORICA INVOLUNTARĂ

1. LECTURA ȘI PROBLEMELE CE LE RIDICĂ RECOMPUNEREA MESAJULUI LITERAR. 2. UN FRAGMENT DIN *ALEXANDRIA* LUI ION ROMÂNUL, DIN 1620, FAȚĂ ÎN FAȚĂ CU *CODICELE DRĂGANU*. 3. ARGUMENTUL POEZIEI POPULARE. 4. LARGUL ANGAJAMENT RETORIC CE CONDIȚIONEAZĂ ACTUL CITIRII. 5. NOUA SITUAȚIE COMUNICATIVĂ ȘI PERSPECTIVA SA EUROPEANĂ.

1. După cum am încercat să arătăm mai sus, citirea manuscriselor vechi românești era guvernată, la timpul ei, de un principiu al lecturii cu voce tare. Conform lui, textul era mai întîi scris, de cele mai multe ori de un copist profesionist, copist care-l putea citi și în tăcere, cu relativă ușurință. Acest text începea să circule, intrînd în mîinile altor cunoscători de carte, cu alte obișnuințe grafice. Lipsa unui cod ortografic și de punctuație, în sensul modern al cuvîntului, deprinderea de a scrie cuvintele legat, folosind nediferențiat mai multe slove pentru a reda particularități fonetice și morfo-sintactice de cele mai multe ori regionale, regimul neregularizat al majusculelor îl împiedicau însă pe noul cititor să parcurgă textul rapid, deși și el, atunci cînd scria, folosea cam aceleași mijloace, segmentîndu-și enunțul numai în funcție de felul în care-l „simțea" ca vorbire interioară. Pus în fața noului text, cititorul-copist îl descifra cam în același fel în care l-ar fi scris, dar cu voce tare, mai ales că îi era necunoscut, silindu-se să-i respecte în primul rînd intonația, cea pe care o presupunea și pe care, dealtfel, o sugera prin forma sa grafică. În fine, în mod cert, noul cititor nu urmărea apriat și particularitățile fonetice ori morfo-sintactice pe care celălalt copist încercase să le releve. Iar motivul este, credem noi, cît se poate de evident. În realitate, el nici nu putea să utilizeze alt grai decît acela pe care-l vorbea și-l înțelegea.

Dată fiind constatarea unor asemenea situații din punct de vedere istoric, problema care se pune în continuare este aprecierea importanței pe care o au toate aceste circumstanțe speciale, libertăți și moduri specifice de citire în recompunerea mesajului literar. Cauza e simplă: așa cum arătam în încheierea secțiunii anterioare a acestui ca-

pitol, specificitatea literaturii cărților populare n-are de ce să fie căutată în forma ori în calitatea lingvistică a textelor, ci în felul oral în care litera lor moartă era reînviată pentru cei ce voiau s-o asculte.

Ce deosebire exista, prin urmare, între lectura vorbită a unui act de danie și aceea a unui text esopic? În ce măsură și de ce impresiona mai mult lectura *Alexăndriei* decît aceea a unui uric domnesc? Problema e de o importanță deosebită și de aceea ne vom opri ceva mai mult asupra sa.

2. Cea mai veche copie manuscrisă cunoscută a *Alexăndriei*, după cum afirmă N. Cartojan [1], este cea efectuată de preotul Ion Românul din Sîmpetru (Hunedoara), cuprinsă în *Codex Neagoeanus*. Încă din vremea respectivă limba acestei cărți, deși păstrează unele elemente arhaice și reflectă particularități ale graiului pe care l-a folosit tălmăcitorul (sau copistul), era caracterizată, în ansamblu, de mijloacele expresive ale stilului oral. Iată însă și un scurt exemplu, extras din discursul pe care-l ține Alexandru în fața oștenilor după ce află, de la „Ptolomei", că aceștia, speriați de mulțimea armatelor lui Por împărat, s-au hotărît să-l prindă și să-l predea dușmanului. Scris la 1620, textul este redat în transcrierea și cu punctuația pe care i-o oferă N. Cartojan:

> „Alexandru chemă pre Machidonenii și lă grăi tuturoru: o dragilor și fraților și vitejilor Machidonenilor și înțelepților și prietnicilor miei, rogu-vă fraților socotiți cumŭ luomŭ lume totă și sparsem sila lu Darie și mersemŭ până la raiu și multă silă bătum; iar astăzi voi v'ați spăimîntatŭ de fricoși și nevretnicî Indieni; crezi Por nu vă va mânca așa cu⟨m⟩ să pare voa; iar Domnele vostre, de m-ați uritŭ, voi mă ucideți, de vă pare că vă va face Por vrun bine pre lume; și încă voiu merge eu dezlegat la Porŭ să mă piiarză păntru voi, de vă pare că vă va fi mai bi⟨ne⟩ la Por împăratŭ; mie așa mi să pare: de veți pierde pre Alixandru, nici voi nu veți mai vede Machidonie, că vă vor goni tote limbile și tote țerile și vă vor ucide,

[1] N. Cartojan, *Alexandria în literatura românească. Noui contribuții*, *Studii și text*, București, 1922, cf. și Idem, *Cărțile populare în literatura românească*, I, ed. cit., p. 237.

și nice unulŭ până la Machidonie nu va ajunge: dară nu socotiți voi, că, de vomŭ bate pre Por, iară voi veți împărăți tótă lume" [2].

În varianta pe care o avem în față, întrucît e „aranjat" într-un mod care să-l facă accesibil unei lecturi *in absentia*, textul este constituit, după cum se vede, dintr-o succesiune de propoziții și fraze (separate prin punct și virgulă). Din același motiv, în transcriere, deși graiul e recunoscut ca ardelenesc, nu există nici un semn prin care să fie subliniată deschiderea vocalelor *o* și *e*, semne strict necesare în cazurile în care copistul, negăsind o slovă chirilică adecvată, a redat varianta fonetică prin echivalentul sunetului fundamental, de unde și forme supărătoare ca *tótă, vostre, vede* (pentru *tǫtă, vǫstre, vedę*). În sfîrșit, după cum se poate vedea cu relativă ușurință, dintr-o mulțime de puncte de vedere textul este evident marcat de caracteristicile nerelevante ale unei scrieri care-l „modernizează" în chip nedorit. Pentru a-i putea sesiza adevărata formă istorică, cea pe care numai lectura i-o putea oferi, să suprapunem însă, prin semne grafice actuale, normele ei acelei structuri pe care textul o conține, ca stil retoric, și prin construcția sa lingvistică. În consecință, fragmentul de care vorbim va deveni, în mîinile noastre, următoarea înșiruire de propoziții și fraze:

„Alexandru chemă pre Machedonenii și lă grăi tuturorŭ:

— O, dragilor, și fraților, și vitejilor Machidonenilor! Și înțelepților, și prietnicilor miei! Rogu-vă, fraților, socotiți cumъ luǫmъ lumę tǫtă și sparsem sila lu Darie și męrsemъ până la raiŭ și multă silă bătum! Iar astăzi voi v-ați spăimîntatъ de fricoși și nevretnici Indieni? Crez ⟨i⟩ ⟨că⟩ Por nu vă va mânca așa cu⟨m⟩ ⟨vi⟩ să pare vǫa? Iar Dǫmnele vostre, de m-ați urîtъ, voi mă ucideți, de vă pare că vă face Por vrun bine pre lume? Și încă voiu merge eu dezlegat la Por, să mă piiarză păntru voi, de vă pare că vă va fi mai bi⟨ne⟩ la Por împărat! Mie așa mi să pare: de veți pierde pre Alixandru, nici voi nu veți mai vedę Machidonie, că vă vor goni tǫte limbile și tǫte țerile și vă vor ucide,

[2] *Alexandria în literatura românească, Noui contribuții*, p. 94—95

și nici unulъ până la Machidonie nu va ajunge! Dară nu socotiți voi că, de vomъ bate pre Por, iară voi veți împărăți tòtă lume?"

Citit astfel, cu voce tare, discursul transcris de N. Cartojan primește, după cum se poate vedea cu ușurință, cu totul altă forță de expresie. Căci pronuncția, vorbirea, exercită, din punct de vedere retoric, o influență covîrșitoare asupra procesului de comunicare a mesajului artistic, producîndu-i un fel de a doua dimensiune expresivă, similară aceleia pe care numai un sistem interpretativ modern i-ar mai putea-o oferi. Desprinsă din șirul scrierii continue și din limitele procustiene ale sistemului alfabetic chirilic, calitatea artistică a textului se înalță eliberată, purificată, evitînd artificiile grafice și greșelile de redactare ale copiștilor!

În sfîrșit, dacă unora exemplul de mai sus le poate părea neconcludent, dat fiind faptul că nu am plecat de la manuscris (pentru a vedea în ce măsură corespunde punctuația intonativă originală modului în pare am „modelat" noi înșine textul în formă orală), în cele ce urmează ne vom strădui să dăm și un astfel de exemplu, plecînd direct de la o formă manuscrisă. Iată, în consecință, cum arată una din sus-numitele „meta-fraze", aceea extrasă din textul transliterat de Nicolae Drăganu, în *Dacoromania*, dacă o comparăm cu originalul cuprins în codice, eliminînd suprascrierea și păstrînd scrierea continuă numai ca mod de „legare" a discursului:

„domnul/ vinecuğurămъn⟨t⟩ma/re cu tatălșicu fi/iul șicu duhul sf⟨î⟩ntъ cumpre diia/volulъ săl ↑te/rescă desprerъuri/le apelor cas⟨ă⟩na/ibăputereabate/ lucrul botedzaților / aploѧcuploaѧ re./ oprescute diiavo/le cudumnedzăulъviu/ adeverit cunte/nescute diiavole/ cusfîntamarieğu/ratalui iosifъ. /oprescute diiavo/le cutoți ↑gerii cefece domnulъ cunъ/ /tenescute diiavole/ cupatru unghiuri a ceriului. oprescu/te diavole cupat/ru evanghilesti cețin/ ceriulъ și pămъntul. o/prescutediavole cu/ cetatecemare a/ iers⟨a⟩limului" etc.

Și iată cum *a putut arăta*, la lectură, același fragment, ținînd cont de punctuație și de rolul pe care-l juca, din acest punct de vedere, scrierea legată:

„domnul vine cu ğurămъn⟨t⟩ mare, cu tatăl şi cu fiiul, şi cu duhul sf⟨î⟩/ntъ, cum pre diiavolul săl ↑tere⟨a⟩scă. (pauză de respiraţie) despre rъurile apelor; ca s⟨ă⟩ naibă putere a bate lucrul botedzaţilor, a ploѧ cu ploaѧre. (începutul frazei noi) oprescute, diiavole, cu dumnedzăulъ viu, adeverit! cuntenescute, diiavole, cu sfînta marie ğurata lui iosifъ! oprescute, diiavole, cu toţi ↑gerii ce fece domnulъ! cun tenescute, diiavole, cu patr uunghiuri a ceriului! oprescute, diavole, cu patru evanghilesti, ce ţin ceriulъ şi pămъntul! oprescute diavole, cu cetate ce mare, a iers⟨a⟩limului!"

3. Nici un exemplu nu poate fi însă, în această ordine a analizei, mai edificator pentru cititor decît unul care ar cuprinde şi notarea unor forme ale literaturii populare orale. Şi spunem aceasta pentru că norma mnemotehnică a folclorului impunea menţinerea unei unice structuri ritmice intonative, folosirea de rime şi asonanţe *(procedee invariante ale creaţiei folclorice)*, ce ar fi trebuit menţionate şi în scris. Cu riscul de a ne îndepărta pentru moment de la subiect, aici interesîndu-ne exclusiv citirea cărţilor populare, să analizăm şi un asemenea caz, cît se poate de semnificativ dacă îl privim prin prisma normelor *de lectură* pe care am afirmat că le presupune. Astfel, chiar în acelaşi *Codice Drăganu* despre care am vorbit, există un fragment edificator (de fapt un colaj poetic cărturăresc, confecţionat pe baza unei idei de desfăşurare dramatică). Lăsînd la o parte dificilele probleme pe care le pune însuşi sistemul de transliterare folosit de Nicolae Drăganu, nu putem însă decît să ne îndoim că, accsta a putut suna vreodată astfel, fie şi în Bihor:

„Totŭ vrem lele să te întreb
Cănd Dumieta te-i iubitŭ
Cum focul ţ-ai pătimitŭ
Că iaŭ să(n)tŭ în voinicŭ nepăţitŭ
De acesta fel de iubitŭ.
Iară lele greindŭ au zis:
Într-acesta fel amŭ pătimitŭ
Pre c(ă)nd eu că m-am iubitŭ.

Scanned with OKEN Scanner

Zioa cu multă răbdare
Nopte în patŭ cu dezmierdare.
Alta bade spune-ț-vi.
Multŭ ții lele la iubitŭ
Și ții cu greu la doritŭ.
Cătă vreme m-am iubitŭ
Somn de oci nu mi s-au lipitŭ"[3] ș.a.m.d.

Iată, foarte pe scurt, a) cauzele pentru care considerăm că, așa cum e, un asemenea text nu poate fi recitat; b) motivele pentru care credem că, fie și la o citire normală, textului i se fărîmițează structura prozodică, element care, după cum se știe, îi este esențial.

În primul rînd, cel care a transcris poezia folosește un număr prea mare de cuvinte întregi (cum e, de exemplu, cazul lui *acesta*), scrise așa cum se obișnuia în textele bisericești, forme ce subminează norma folclorică. În al doilea rînd, în afară de *ț-ai*, *m-am*, pe care probabil le mai utilizase și pentru care reținuse o combinație grafică, scriptorul nu poate și nici nu știe cum să contragă alte sintagme, ca *te-ntreb*, *io-s on*, *într-ăst*, ce nu puteau să fie necunoscute graiului din Bihor și pe care ritmul popular al poeziei le cerea imperios, prin însăși natura sa. În sfîrșit, dificultatea în care se afla copistul poate fi cu atît mai mult dovedită prin felul în care este rezolvată aceeași problemă a contragerilor în cazul ultimului vers din citat, mai lung cu un picior decît celelalte: „Somn de oci nu mi s-au lipitŭ". Căci silaba în plus, respectiv forma atonă a pronumelui personal de persoana întîi, *mi*, este așezată, în textul original, bineînțeles, deasupra rîndului, fără a se folosi însă nici un semn care să sugereze acel mod caracteristic de scriere „etajată" a unor sunete sau elemente silabice, pentru care existau forme grafice caracteristice. Ceea ce înseamnă că scriptorul a ezitat, neîncumetîndu-se să lase la o parte segmentul de discurs pe care ritmul popular îl excludea.

În aceeași ordine a analizei, tot atît de bătător la ochi este și modul în care apar nearticulate unele substantive, ca *bade*, *lele*, *nopte*, sincopînd ritmul general al poeziei,

[3] Vezi textul integral, transliterat de Nicolae Drăganu, în *Dacoromania*, III/1923, p. 250—251. Dealtfel, în analiza care va urma, ne vom servi de aspecte de limbă și de transliterare care privesc întregul text.

Scanned with OKEN Scanner

probabil din cauză că, neștiind cum să reproducă vocalele deschise rezultînd din monoftongarea diftongilor *ea* și *oa*, copistul a preferat să le redea prin sunetul fundamental cel mai apropiat, deci ca și în cazul *Alexăndriei*. Și, tot așa, în următorul distih, necuprins în fragmentul citat de noi, „Bade îm rumse/ Lele-m dzisă", este cît se poate de clară prezența unui dativ afectiv, cunoscut și azi în sintagme de genul *mi ți-l zvîrli, îmi făcu o treabă* etc., pe care copistul, transcriind „după ureche", l-a exprimat cum a putut, evident nu așa cum era pronunțat, dar semnalîndu-i cel puțin prezența.

O serie de probleme le evidențiază chiar translitterarea. Luînd un prim exemplu, nu avem convingerea că, în Bihor, semnului chirilic ъ îi corespundea întotdeauna un sunet al limbii, din moment ce apar și rime de genul *avutŭ/știut* ori versuri ca *să mu-țŭ facă pohta îndată*, unde apariția unei singure semivocale în plus alterează ritmul. Credem că nu este inutil a lua în considerare chiar și atenția celui care scria, din moment ce, alături de o sintagmă ca *te-ași izbăvitŭ*, apare și *te-și s sărutatŭ*, ambele reproducînd, cît se poate de incert, o unică formă verbală, întrucît este vorba de același mod, de același timp și de aceeași persoană a aceluiași verb (probabil variantele: *te-ș și-zbăvit* și *te-ș și sărutat*). În plus, dată fiind monoftongarea lui *oa* în *o* deschis, se impune a fi interpretată și grafia unor rime ca *gurișoră, scorțișore, cuișore*, deși în text apar și forme care conțin diftongul întreg (ca, de exemplu: *frățioare*). În fine, examinînd lucrurile prin prisma mulțimii pozițiilor în care apare semnul chirilic ъ, nu credem că acesta trebuie echivalat întotdeauna prin *ă*, dat fiind faptul că norma utilizată în scrierea lui *săntŭ, mănă* putea fi aceeași cu cea utilizată în scrierea unor cuvinte ca *sf(ă)ntŭ, sf(ă)ntă*, unde este mai mult decît probabilă respectarea unei norme grafice învechite, datorită tradiției bisericești.

În concluzie, plecînd atît de la text cît și de la translitterare, chestiunile specifice de care trebuie să ținem seama permanent, în tentativa de a reconstitui „forma orală istorică" a unui asemenea text sînt ori, cel puțin, par a fi, de trei tipuri deosebite: a) cele care se referă la utilizarea de către copist a unor anumite automatisme grafice, deprinse probabil în școala de slovenie, automatisme ce determină,

Scanned with OKEN Scanner

printre altele, și menținerea nejustificată a unor forme lungi ale pronumelor, verbelor și substantivelor; b) cele care decurg din dificultatea de a surprinde și a reda, prin alfabetul chirilic, caracteristicile dialectale ale limbii în care poezia a circulat; c) cele care se referă la gradul de cultură și la atenția cu care scriptorul a urmărit sau și-a amintit forma vorbită pe care a simțit nevoia să o noteze. Cu toate vorbită pe care a simțit nevoia să o noteze. Or, cu toate acestea, citită „pe îndelete", cîndva, într-un cerc de prieteni, de orice ardelean știutor de carte — și cea mai bună dovadă a faptului că lucrurile s-au petrecut așa o constituie starea manuscrisului —, poezia populară sus-amintită nu a putut să nu devină (iar de acest lucru putem fi siguri) ceea ce norma folclorului îi impunea, adică un text coerent, a cărui oralitate n-a fost decît temporar "închisă" în forma grafică obtuză prin care s-a păstrat. Iată, ținînd cont de toate cele de mai sus, cum arată cel puțin o parte din el, așa cum poate fi refăcut comparînd mereu grafia originalului cu transliterarea lui Nicolae Drăganu și avertizînd încă o dată asupra extraordinarului rol pe care-l joacă, în acest gen de situații, angajamentul retoric al actului citirii:

„Grăi-un tinerel voinic
Cu d'o fire andilè⟨a⟩scă
Cătră ce dalbă-mnevastă:
— Tot vrèm, lèle, să te-ntreb,
Cînd dumnè⟨a⟩ta tè-i iubit
Cum focul ț-ai pătimit?
Că [io-s] voinic nepățit
De-acesta fel de iubit!
[Iar] lelè greind au zis:
— Intr-[ăst] fel am pătimit
Pre ci⟨n⟩d eu că m-am iubit —
Zioa, cu multă răbdare,
Nopte[-n] pat, cu dezmnerdare!
Aíta, bade, spune-ț-v⟨o⟩i:
Mult ți-i lelè la iubit
Și ți-i cu greu la dorit!
Cîtă vreme m-am iubit
Somn de oci nu [...] s-au lipit!",

după care urmează un pasaj mai confuz, cîteva schimburi de replici cochete, cu un conținut deosebit de cel dinainte,

Scanned with OKEN Scanner

pentru a se ajunge, printre altele, și la următorul fragment, ființînd surprinzător, într-o uimitoare dimensiune abstractă:

„ — Màrie, sufletul méu,
Am auzit că ți-i rău!
Și-acesta de l-ai avut,
Eu cu el nu tę-m știut.
La tine c-a⟨ș⟩ ci vinit,
Di pe rău tę-a⟨ș⟩ și-zbăvit;
In fa[ț'] tę-și s[i] săruțat,
Di pe rău tę-[ș] și sculat!"

Fără îndoială, frumusețea acestei din urmă secvențe poetice este aproape fără cusur, deși, dacă ținem cont de ceea ce spune Nicolae Drăganu, aparține unei perioade anterioare anilor 1750.

4. Depășind *codul lecturii* pe care am încercat să-l definim anterior, în cercetarea literaturii române vechi și, cu atît mai mult, în aceea a cărților populare (care au circulat la noi printr-un număr foarte mare de manuscrise), este necesar, credem, a adăuga participarea unei bine determinate *retorici involuntare*. Căci pe o singură canava, aceea a manuscrisului aflat în circulație, fie pentru a sublinia calitățile deja în-scrise ale enunțului, fie pentru a-l face mai accesibil, mai apropiat de ascultător, trebuia să funcționeze, în cazul textelor cu valoare artistică, nu numai un cod (vorbit) al lecturii, ci și norma unei citiri expresive de tip special, ferm orientată — interpretativ, normă care avea rostul de a „colora" astfel înțelesurile cuvîntului rostit din motive ce țineau chiar de destinația și de natura în sine a acestuia.

Aproximînd în jurul a ceea ce am numit „hieroglifa" care conține textul — pe baza unei „idei de aproximație" de care poate nu era străin nici ștutorul de carte de odinioară, din moment ce nu-i erau necunoscute dificultățile scrierii chirilice — trebuie deci să presupunem, prin citit, atît restituirea acelui „flux al vorbirii" pe care manuscrisul îl cuprindea și-l sugera prin formă, cît și reconstituirea unor laturi profund calitative ale modului de a enunța pe cale orală, cu norme de tip *retoric*. Ne întemeiem afirmația pe faptul arătat mai sus, căci lectorul nu se străduia, cum facem

noi azi, să redea fiecare aspect al gratiei, mulțumindu-se cu idiomul pe care-l cunoștea și cu formularea enunțului, în chip oral. Iar textele cu valoare artistică trebuiau introduse și într-o structură intonativă de tip general, subliniind afectivitatea, adăugînd (la o adică) ceea ce lipsea, fie ca pronunție, fie din cauza unor greșeli de formulare, fie din cauza unor omisiuni involuntare.

Nu am dori ca, generalizînd, să exagerăm în vreun fel rolul istoric pe care l-au jucat anume tipuri ale lecturii, în ceea ce privește fenomenul de transmitere a mesajului literar. Totuși, introducerea în discuție a celor două concepte referitoare la forma lecturii, respectiv *codul vorbit* și *retorica involuntară*, este singura de natură să clarifice problema raportului care a existat odinioară între cultura maselor de jos și aceea a păturilor culte, felul real în care a fost reinventat, în popor, sub aspect *tematologic*, un adevărat univers de imaginație și simțire. Frazele principale pe care se sprijină înțelegerea acestui proces sînt următoarele două:

a) lumea cărților populare românești nu este lumea manuscriselor în care ni s-a păstrat, bogăția de texte dovedind numai puternica *nevoie* care a existat pentru ele din vremurile cele mai vechi;

b) citite de știutorii de carte și „traduse" în limba poporului, ele au circulat *pentru că au fost dorite de cei mulți, care simțeau nevoia să le asculte*, întrucît corespundeau mentalității și gustului ce domina sufletul popular.

5. Cu strictă referire la ceea ce am putut observa în privința formelor receptării cărților populare românești, aserțiunea finală, care joacă și rolul unei judecăți de valoare, nu poate fi decît următoarea: Începînd cu *situația comunicativă* pe care o presupun ca texte, înțelesul fenomenului literar la care participă cărțile populare se dovedește a fi profund asemănător aceluia care apare și în alte literaturi europene ale timpului, în sensul retorizării poeticului.[1] Căci, dată fiind prezența, la noi, a unui unic principiu al citirii orale, satisfacția pe care textul era necesar să o producă

[1] Vezi, în acest sens, capitolul III, *„Enigma" barocului*, secțiunea a 3-a.

Scanned with OKEN Scanner

trebuia să decurgă tot din „acordul sau compromisul între *dispositio* și *elocutio*, între *docere* și *delectare*, între ordine și ornato" [2], dupa cum conceptul de *noutate*, care și în alte zone ale Europei ocupă un loc central, trebuia să respecte aceeași normă a „privilegierii receptorului în procesul comunicării mesajului" [3] literar.

B. DIMENSIUNEA IMAGINARULUI

a. UNIVERSUL ANALOG

1. CHESTIUNEA NATURII FENOMENULUI LITERAR EVIDENȚIAT DE PROCESUL TRANSMITERII ȘI RECEPTĂRII CONȚINUTURILOR TEXTUALE. 2. „GRILA" LINGVISTICĂ A FORMEI DE RELATARE. 3. ORGANIZAREA GEOGRAFICĂ ȘI ISTORICĂ A DIMENSIUNILOR UNIVERSULUI. 4. COSMOGRAFIA IMAGINARĂ A LUMII. 5. ARGUMENTUL ILUSTRAȚIEI MANUSCRISELOR. 6. CAZUL ILUSTRAȚIILOR LA *EROTOCRITUL* LUI VINCENZO CORNARO. 7. CONCLUZIA CARE SE DESPRINDE DE AICI. 8. CARACTERUL SPECIFIC AL SATISFACȚIEI ESTETICE ȘI SENTIMENTUL MINUNĂRII. 9. PERSPECTIVA EUROPEANĂ.

1. După cum s-a putut vedea din capitolul anterior, cărțile populare românești au circulat în condițiile existenței unor forme specifice ale receptării. Acestea, în sensul retorizării poeticului, caracterizau și alte regiuni ale Europei. O atare constatare poate pune în fața cercetării un șir întreg de probleme noi, pe care nici nu le-am fi putut bănui înainte de a defini situația comunicativă analizată mai sus.

Astfel, cea dintîi consecință pe care o atrage evidențierea respectivei stări de fapt ne întoarce mult înapoi, direct la accepția pentru care am optat în ceea ce privește înțelesul

---

[2], [3] Giuseppe Conte, *op. cit.*, p. 169, 124.

Scanned with OKEN Scanner

noțiunii de cărți populare. Deoarece, dacă în sens minimal, ele sînt într-adevăr niște texte — căci, prin raportare la folclor, ceea ce le caracterizează pe toate este forma scrisă — totuși *lumea* cărților populare nu este o lume a textelor.

Nuanțînd afirmația, conținutul lor textual era reformulat mai întotdeauna, în secolele XVII—XVIII, cu voce tare și în baza unui angajament retoric foarte puternic, pentru un auditoriu. Or, natura și calitatea fenomenului literar care se petrecea cînd textul era citit nu poate fi înțeleasă și nici aproximată printr-o întoarcere la text, deoarece conținutul său era reclădit mereu, prin vorbire, într-un mod nou, plecînd de la forma sa scrisă ca de la o partitură.

Prin urmare (și aceasta este platforma comună a cercetărilor care vor urma), a aprecia calitatea și natura literară a fenomenelor care apar în procesul de transmitere și receptare a conținutului și astăzi tangibil al vechilor manuscrise nu echivalează cu descrierea și nici cu analiza lor în sens obișnuit. Interesează, din noul punct de vedere, zonele caracteristice ale imaginarului pe care le-a putut activa, în mințile ascultătorilor, modul de transmitere a mesajului textual, felul specific în care a fost redimensionată, pe această cale, lumea, cu forma și geografia sa, chipul particular în care au putut fi înțelese, în mințile oamenilor de odinioară, botanica, zoologia și rostul uman al acestor teritorii.

Care erau, prin urmare, șansele unei lecturi publice în a transmite date caracteristice unui anumit univers, cu o extensiune necesară în spațiu și timp, și cum au fost folosite ele? Care mecanisme și cu ce eficiență au servit pentru a popula această lume și pentru a-i da un înțeles de sine stătător? Ce o putea caracteriza cu pregnanță, dacă avem în vedere nu atît felul în care o „modelează" textul, ca unitate, cît reluarea sa secvențială și prin colaj, suprapunînd ceea ce s-a spus azi pe ceea ce s-a spus ieri ori se va spune mîine? În fine, ce fel de experiență literară realizează ascultătorul și în ce raport se cuvine pusă ea cu acelea existente tot atunci pe plan european?

2. Să urmărim mai întîi dimensiunile și istoria lumii, așa cum puteau fi ele configurate prin lectura publică a cărților populare.

Scanned with OKEN Scanner

Cele dintîi observații ce se cuvin făcute credem că trebuie să purceadă din constatarea particularităților inconfundabile pe care le posedă modul public de a citi, în sens comunicativ, în comparație cu oricare altul.

Căci, la o citire de tip public caracteristicile spațiale și temporale ale evenimentelor relatate tind să capete, în cadrul grupului de ascultători, un înțeles relativ. Indiferent de gradul de cultură al celor care ascultă, raportul în care se așază faptele față de momentul vorbirii (fie că e vorba de evenimente precis localizate istoric ori de altele, fabuloase) se modifică printr-o masivă apropiere față de prezent. Precizia istorică face loc senzației de trecut și îndepărtat. Tot așa, sugestiile pe care le propun conotațiile narative contextuale, mai ales în realizarea mișcărilor epice priu-zise, cedează în fața imaginației. Apoi, în ceea ce privește încadrarea spațială a acțiunii, ea poate reieși cu mult mai ușor în evidență din nume și din indicații referitoare la dispoziția cardinală a locurilor și obiectelor. Și aceasta deoarece raporturile lor implicite, ascunse în discurs, nu mai sînt sesizate, ca în cazul lecturii „cu ochii", cu aceeași rapiditate și eficiență. În sfîrșit, dacă analizăm diversele aspecte ale vieții interioare, apariția și dezvoltarea unor stări conflictuale, evoluția raporturilor dintre personaje pe plan psihologic, este evident că lectura cu voce tare favorizează ceea ce este limpede și clar exprimat, în defavoarea a ceea ce este recurent, presupus sau codificat.

3. Din punct de vedere istoric, putem afirma cu certitudine că, încă de la 1620, adică de la prima lectură, cel dintîi orizont spațio-temporal coerent ce ni s-a transmis, odată cu *Alexandria*, este unul peninsular și grecesc, cuprinzînd o Macedonie legendară, cetatea „Antinei" (Atena), Peloponezul și porturile Asiei mici, teritoriu născut pentru a se prelungi, în Apus, pînă către „Rîm" și „Englitera" iar, în Nord, trecînd peste provinciile locuite de români, pînă la „Țara Leșească" și „Marea Albă".

Cea mai interesantă și mai bine reprezentată dimensiune geografică este în *Alexandria* cea a Estului și a Sudului, și se poate spune că aceste spații se dovedesc chiar deosebit de întinse și de miraculoase. Astfel, într-o primă direcție estică,

Scanned with OKEN Scanner

depășind „cetatea Persidei" și reședința lui Criș-împărat, descoperim țara sgripsorilor, dincolo de care se află locurile în care hălăduiesc ciclopii, „piticii cu șase mîini și șase picioare" ori „căpcînii" [4], tot în același teritoriu populat de ființe fantastice vieţuind și „furnicile care mănîncă oameni" ori „nagomudrii", urmașii lui Sit [5], după care, nu în alt spațiu, adică pe o unică extensie teritorială, urmează capitala lui Evant-împărat, de sub al cărui jilț izvorăște izvorul cu apă vie [6] iar, mai departe, înseși porțile Raiului. În altă direcție estică, trecînd peste regiunile locuite de monștri „cu cap de om și trup de cal" ori de oamenii „cu un picior,

---

[4] Cea mai puternică dovadă a modului specific în care erau redimensionate, în imaginar, informațiile textuale recepționate prin lectura vorbită o constituie inserția în folclor. Astfel, din răspunsurile la chestionarul lui Hasdeu (vezi, în acest sens, Ion Mușlea, Ov. Bîrlea, *Tipologia folclorului*, Editura Minerva, 1970) se poate vedea asimilarea *sgripsorilor* la motivul folcloric al „păsării cu ciocul de fier", păsări „cît bivolii de mari și [care] stau într-o meașniță (mocirlă), băgate de Alexandru cel Mare (Nărtești — Zeletin, *op. cit.*, p. 226). *Căpcăunii*, numiți și „cîlmîși" (calmuci?) în Perieni-Tutova, „un fel de tătari" (în Mastacani — Prut, com. Congazu, Lălești — Călimănești — Tutova), „nohai" (în Țigănești — Bîrlad) și „turci" (Traian — Marginea), au fie „gura la ceafă" (în Isaccea), fie „o gură în față, pe care mănîncă, și alta la ceafă, pe care scot oasele" (în Ceacîru — Brăila, Matca — Bîrlad, Recea — Horezu etc.), deosebit de frecvente fiind și contaminările cu motivul ciclopic (Mărculești — Balta, Poieni — Codru, Cîrligi — Piatra — Muntele). De asemenea, proveniența cultă a motivului folcloric poate fi evidentă și printr-o povestire, culeasă din Corodești — Tutova, unde căpcăunii sînt ființe fantastice pe care „Alexandru Macedon i-a închis într-o cetate, de unde le va da drumul la sfîrșitul lumii" (*Ibidem*, p. 197). În fine, inutil a adăuga că, în tipologia elaborată de Ion Mușlea și Ov. Bîrlea, *căpcăunii* ocupă un loc de sine stătător, între „ființele fantastice" (*ibidem*, p. 194—197).

[5] Vezi, în ceea ce privește legătura cu folclorul, și S. Fl. Marian, *Nașterea la români*, București, Editura Carol Göbl, 1892, p. 156, și V. Bogrea, *În jurul «Alexandriei»*, *Paștele Blajinilor și altele*, în *Analele Dobrogei*, III/1922, p. 325—338, cf. și N. Cartojan, *Cărțile populare*, I, ed. cit., p. 286—287.

[6] Despre *iele* sau *rusalii*, în folclor este cunoscută legenda conform căreia acestea sînt „slujnicele lui Alexandru Macedon, pedepsite de el, pentru că i-au băut apa vie din rîul Iordan (!?), pe care i-a dat-o Ivantie împărat. Slujnicele, bînd apa vie, au zburat în văzduh și s-au transformat în *iele*. Ele nu mor niciodată, fiindcă au mîncat capul de șarpe alb, fiert de Alexandru Macedon" (în Ion Mușlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 218, cf. răspunsurile la chestionarul lui Hasdeu din Sărdaru — Bolintin, Boteni — Rîuri Argeșelu, regiunea Muscel, Breb — Prahova, Copăcelu — Făgăraș, Voila). Vezi, de asemenea, *Șezătoarea*, III/1894, p. 103 și XI/1910, p. 4 și N. Cartojan, *op. cit.*, p. 286.

Scanned with OKEN Scanner

și o mînă, un ochi și coadă de oaie", se poate ajunge, urmărind mai departe firul narațiunii, și la „hotarele Indiei" — țara lui Por-împărat —, dincolo de care se află „Țara Amazoanelor", cea a „Mersidonului" ori chiar peștera prin care se pătrunde în Infern. Și tot așa, cu mult mai departe, ni se poate arăta ca într-o apoteoză, dincolo de toate celelalte regiuni și împărății, într-o extremă îndepărtare geografică răsăriteană, chiar „cetatea de aur și palatul de pietre scumpe a prea-înțeleptei împărătese Candachia", străjuind, la marginea lumii, ultimele zări — dincolo de care începe neantul —, deși, în aceleași spații estice, dar în altă istorie aparentă, domnesc, reflectați de cuvînt în imaginația populară, și împăratul Indiei, „Avenir" *(Varlaam și Ioasaf)*, ori temutul „Sinagrip", în dușmănie cu „faraonul Egiptului" *(Archirie și Anadan)*.

Părăsind, pentru moment, orizontul terestru, *pe verticală*, în imensitatea spațiilor cerești, drumul sugerat de cuvinte poate poposi mai întîi în locul unde hălăduiesc „puterile" pline de furie ale eterului (forțe care așteaptă ziua judecății de apoi pentru a duce în iad sufletele păcătoșilor); alături de ele stau, la fel de amenințători, „îngerii lui dumnezeu" (destinați să aleagă, tot atunci, sufletele dreptcredincioșilor care vor merge în rai). Și, tot suind, ne pot întîmpina porțile de aur ale „Țării celor Fericiți" iar, mai departe, trecînd peste un „rîu", „Țara Blajinilor", din care se trece direct în Cetatea Domnului, deși, de aici, străbătînd cu gîndul „Țara Binelui" și „Oceanul" care sprijină catapeteasma înstelată, cuvîntul ne poate coborî și sub pămînt *(Apocalipsul apocrif al sfîntului Pavel)*, printr-un loc aflat „spre Apus" *(Călătoria Maicii Domnului pre la munci)* [7].

---

[7] Topografia Infernului, alături de atitudinea milostivă a fecioarei față de cei chinuiți în iad, este subliniată permanent în *Erminii* (cum este cea publicată de Ghenadie al Rîmnicului, în 1891) și în colinde (ca, de exemplu, în cele culese de Anton Pann, în *Cîntece de stea*, ed. 1848, p. 29 și urm.) iar, în ceea ce privește credințele populare, și în bocetele de prin părțile Năsăudului, Hațegului etc. (cf. S. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, *I. Cîrnilegile*, București, Editura Carol Göbl, 1898, p. 173—174, și Idem, *Înmormîntarea la români*, București, Editura Carol Göbl, 1892, p. 43). Vezi, în același sens, și N. Cartojan, *Cărțile populare*, I, ed. cit., p. 99—101, Ion Mușlea, Ov. Bîrlea, *Tipologia folclorului*, p. 163—175. În cîntecele

Textul propune imaginației și alte planuri ficționale, cu extraordinară capacitate de sugestie, sporită de enorma disponibilitate do a adînci și răsturna perspectivele. Astfel, pe aceeași dimensiune verticală, însă la polul opus, stă, în alte relatări, pe un „scaun de aur", însuși „Avel", fiul lui Adam, „în mijlocul porții raiului" *(Legenda despre moartea lui Avraam)*; și tot de aici pleacă, spre pămînt, Moartea cea „cu paisprezece fețe", pentru a ajunge la patul de suferință al celor sortiți ei, muribunzi cărora le dă „sărutul" ritual și-i silește „să bea din pahar" [8]. Toate vor dăinui pînă în ziua judecății veșnice, cînd focul ceresc va mistui întocmirile omenești iar vînturile, stîrnite „din toate cele patru colțuri ale lumii", le vor spulbera pînă și cenușa *(Apocalipsul apocrif al Sfîntului Ioan)* [9].

Să revenim acum pe pămînt — *dar într-un teritoriu aflat la intersecția verticalei cu orizontala*, adică în spațiul terestru al geografiei biblice. Într-o nouă ordine geografică putem descoperi tărîmul „Raviei" (Arabia) spre care se întoarce sfîntul Sisinie *(Legenda sfîntului Sisinie)*, partea din care izvorăsc, în mod miraculos, „apele Tigrului" (raiul din *Legenda despre lemnul crucii)* ori locul în care se află „movila" formată din pietrele pe care poporul iudeu le-a aruncat pentru a lapida capul lui Adam *(Legenda despre capul lui*

---

funebre de tipul *Firule, firule* mortul ajunge chiar la o fîntînă, unde îl așteaptă „Sfînta Marie de sub paltin", după care urcă spre cer „pe o scară", ajutat de doi îngeri, unde Hristos îl spală în vin alb spre a uita „lumea albă" (cf. Ion Mușlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 520—521, Maidan — Caraș Severin).

[8] Prezența paharului morții printre datinile referitoare la momentul expierii este semnalată încă de T. Pamfile, în *Mitologie românească*, I, București, Editura Socec & Co., 1916, p. 348 (cf. și N. Cartojan, *op. cit.*, I, p. 114). De asemenea, ea apare foarte frecvent și în bocete: „Aseară o săptămînă / Umbla moartea prin grădină / *C-un pahar de vin în mînă*" etc.

[9] Vezi, în acest sens, și T. Pamfile, *Sfîrșitul lumii. După Credințele poporului român*, în *Biblioteca revistei Ion Creangă*, nr. 1, 1911, p. 53, 58—59. Aceeași imagine în tradițiile legate de petele din lună, ce reprezintă pe Cain ținîndu-l pe Avel „în spate". Sîngele celui din urmă, al cărui grumaz e tăiat, se scurge într-o căldare iar: „Cînd această căldare va fi plină, pică din ea 3 picături de pămînt, care se va aprinde arzînd tot ce e pe el" (cf. Ion Mușlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 121, răspunsurile din Orlat — Sibiu, Vețelu, Herepea, Vulcez și Caoniu — Hunedoara).

Scanned with OKEN Scanner

Adam) [10], fără ca dimensiunile topografice ale lumii să se epuizeze. Căci tot aici se află „cetatea Antiohiei" ori „împărăția lui Asclipie și cea a lui Aclit" în care i se taie capul sfintei Vineri *(Legenda sfintei Vineri)*, „țărmul Capadochiei" și „cetatea Edesei" *(Viața sfîntului Alexie)* [11], „țara împăratului Sedechie" *(Legenda despre prorocul Ieremia și dărîmarea Ierusalimului)* ori „templul Irii", zidit de „Kir" sau „Tiros", în „Persida", de unde pleacă magii spre Bethleem *(Povestea lui Afrodițian)* ș.a.m.d.

Aceleași lucruri se pot spune și despre sentimentul îndepărtării în timp. Despre cetatea Edesei — pomenită deja — auzim și în *Legenda lui Avgar și a mîntuitorului*, de astă dată ea fiind asediată de trupele persane ale regelui Cosroes; domnia împăratului roman Decius, care apare în *Legenda celor șapte coconi din Efes* (în forma „Dechie") ne poartă, în timp, exact cu treisutășaizeci de ani (?!) înaintea vremii lui „Theodosie", care e stăpîn și peste Constantinopole (în text minunea avînd loc doar după ce, în cel de al 23-lea an al domniei celui din urmă, în ținuturile răsăritene se răspîndise o erezie care nega miracolul învierii morților); numele Romei și cel al împăratului Traian sînt legate și de întîmplări cum sînt cele din *Legenda lui Eustatie Plachida* [12]. Sintetizînd oarecum cele observate pînă aici,

---

[10] O expunere sintetică a ecourilor pe care le-au avut în popor aceste legende vezi la N. Cartojan, *Cărțile populare*, I. ed. *cit.*, p. 163—169, cel mai interesant caz fiind contaminarea unor elemente din *Alexandria*, *Apocalipsul lui Avraam* și *Legenda despre capul lui Adam* în prelucrarea unui motiv ca „paharul morții", descoperită într-un text cules din jud. Vîlcea (cf. și *Șezătoarea*, XI/1910, p. 182—183).

[11] Cultul sfintei Vineri este menționat încă de misionarul catolic Marcus Bandinus, în relatarea călătoriei făcute prin Moldova între 1646—1648 (cf. V.A. Urechia, *Codex Bandinus*, *Analele Academiei Române*, seria II, tom. XVI/1894, p. 152 și N. Cartojan, *op. cit.*, I, p. 200—205). Viața sfîntului Alexie a pătruns pînă și în ciclul poveștilor cu Păcală. Elementul central al *Legendei sfintei Vineri*, fierberea ei în cazanul cu smoală și plumb, se regăsește și într-o formulă de punițiune: „dacă lucrezi [vinerea] te bagă-n ceaonul cu rufe" (cf. Ion Mușlea, Ov. Bîrlea, *Tipologia folclorului*, p. 222, răspunsurile din Buda — Rîmnicul-Sărat, Obilești — Marginea de jos, Godinești — Berheciu).

[12] Așa cum au fost expuse mai sus, orizonturile naratologice ale lumii din cărțile populare par a avea totuși o extensiune preponderent geografică. Cu toate acestea, dat fiind că majoritatea legendelor apocrife, fiele vieți de sfinți, apocrife explicative, legende liturgice ori protoevan-

Scanned with OKEN Scanner

tot despre o „Aravie", diferită sau nu de cea spre care se îndrepta sfîntul Sisinie, ni se istorisește și în *Legenda despre descoperirea sfintei liturghii*, de astă dată ea apărînd pe post de capitală a împăratului Amfiloh, pe care „sultanul Amurat", „din Vavilon", îl trimite cu oaste împotriva creștinilor. Și tot în același fel, către Apus, deci acolo unde în *Legendele despre minunile Maicii Domnului* se aflau doar „țara frîncească" ori „Hișpania", în *Legenda despre descoperirea celor 12 vineri* ascultătorul poate da peste „Țara Alheilor", asupra căreia stăpînește împăratul „Karmil", cu capitala la „Drasna".

4. Prin urmare, așa cum au fost prezentate pînă aici, fără pretenții exhaustive, elementele care contribuie la realizarea orizontului spațio-temporal al lecturii cu voce tare în cărțile populare alcătuiesc o adevărată cosmografie imaginară a lumii.

Prin aglutinări succesive, în mintea ascultătorului capătă viață atît o *dimensiune verticală* (pe care sînt plasate raiul și iadul), cît și o *dimensiune orizontală*. Pe ultima, de îndepărtarea de centru, care nu e altul decît „locul vorbirii", ne putem da seama doar urmărind cum țările, regiunile și „ostroavele" urmează unele după altele într-o perfectă succesiune cardinală. În plus, ambele direcții cultivă o *idee a timpului* care

---

ghelii, se cuprind în cronografe (de tipul *Manasses* ori *Cigalas*), lucrurile nu stau așa. Interpolările și contaminările arbitrare care se operează pe teren românesc fac din cronografele autohtone niște *istorii universale* cu totul fabuloase. Departe de ceea ce relevau, ca istorie reală, cărțile tipărite de Manasses și Cigalas, la Veneția, în 1631 și 1637, ele pot fi luate în considerare doar prin felul comun în care numărau anii de la facerea lumii. Ceea ce înseamnă și că, oricît ar fi fost de corect situate în timp, în textele originale, legende cum sînt cele ale lui Avgar, a celor șapte coconi din Efes ori a lui Eustatie Plachida, în versiunile lor românești dimensiunea timpului se pulverizează, din moment ce: „traducătorii români au prelucrat, prescurtat sau amplificat textele și au schimbat ordinea capitolelor" (D. Russo, *Elenizmul în România*, în *Studii istorice greco-române*, II, București, F.R.P.L.A., 1939, p. 512). Ceea ce rămîne este deci o istorie cu totul imaginară, erezia care nega învierea morților, din timpul lui „Theodosie", putînd fi înțeleasă, de pildă, ca protestantă, tot așa cum Traian și Roma pot înceta să mai trimită la un timp anumit, Eustatie Plachida putînd fi și el înțeles ca un veritabil grec din vremea imperiului bazileilor.

se bazează doar pe imprecizia sentimentului de „îndepărtat" și „de demult".

Care să fie însă elementele din care se alcătuiește în chip concret această fastuoasă cosmografie?; din ce fel de „fragmente" prind viață, în sufletul ascultătorului, alcătuirile fantastice și miraculoase ale acestei lumi? Pentru a ne da seama cu adevărat de situația care a existat, din acest punct de vedere, în imaginația omului de odinioară, avem astăzi la îndemînă un singur element, ilustrația manuscriselor.

5. Iată acum două asemenea tipuri de ilustrații, realizate pentru texte diferite. E vorba, mai întîi, de acelea cuprinse în manuscrisul cu nr. 3514 din Biblioteca Academiei R.S.R. și, mai apoi, de cele ce se află în textul rămas sub cota M. 43 în Biblioteca Institutului de lingvistică și istorie literară din Cluj-Napoca. În ideea de a păstra și o anume rigurozitate în analiză, ambele au fost alese pentru că se referă la conținutul aceleiași cărți, *Erotocritul* lui Vincenzo Cornaro, roman versificat scris în secolul al XVII-lea, în insula Creta. El prelucrează versiunea italiană a textului provensal *Paris et Vienne*, așa cum a ieșit ea de sub pana lui Angelo Albani Orvietano, în 1621, *Innamoramento di due fedelissimi amanti Paris et Vienne* [13]. Dintre cele două manuscrise, ilustrațiile primului au beneficiat de serviciile unui album, în care sînt reproduse 40 din cele 153 de desene (executate de logofătul Petrache [14]), grafica celui de al doilea, cunoscută și descrisă încă de Vasile Grecu [15], fiind la fel de bine realizată, deși, din nefericire, s-a păstrat numai parțial.

Să reproducem însă, pentru a ne da seama la ce se referă ilustrațiile, mai întîi acțiunea romanului. Astfel, în versiunea

---

[13] N. Cartojan, *Poema cretană Erotocrit în literatura românească și izvorul ei necunoscut*, în *Analele Academiei Române, Memoriile secțiunii literare*, seria III, tom. VII, memoriul IV, București, 1935, p. 1—60, Idem, *Le modèle français de « l'Erotokritos », poème crétois du XVII-e siècle*, în *Revue de Littérature comparée*, avril-juin 1936, p. 263—293, și *Cărțile populare*, ed. cit., II, p. 27—84.

[14] Dr. G. Popescu-Vîlcea, *Erotocritul logofătului Petrache*, București, Editura Meridiane, 1977.

[15] Vasile Grecu, *Erotocritul lui Cornaro în literatura românească*, în *Dacoromania, Buletinul Muzeului limbii române*, I/1920, Cluj, Editura Ardealul, 1921, p. 9—82.

Scanned with OKEN Scanner

românească, ea începe în „țara Athinii", în vremea împăratului „Iraclie", a cărui soție, „Artemiia", naște, după multe rugăciuni pioase, o fiică. Copilul acesta va deveni frumoasa „Aretuza", de care se îndrăgostește „Erotocrit", fiul curteanului „Pezostrat". Sfătuit de prietenul său „Polidor" să înceteze de a mai veni la palat, unde îl paște primejdia de a-i fi descoperite sentimentele, Erotocrit se strecoară totuși noapte de noapte în grădinile împărătești, unde cîntă cîntece pline de patimă, cîntece pe care le aude și le admiră întreaga curte. Mai multe tentative de a descoperi identitatea cîntărețului misterios eșuează iar Erotocrit, cuprins de teamă și învins de durere, se hotărăște să plece în Egipt, pentru a-și alina suferința. La rîndul ei, Aretuza, în mod ciudat pătrunsă tot de focul iubirii, se îmbolnăvește, motiv pentru care împăratul vrea să organizeze un turnir, în vreme ce Pezostrat, bolnav (cam în aceeași vreme), este vizitat la patul de suferință chiar de Aretuza. În fine, pătrunzînd în camerele locuite înainte de Erotocrit, Aretuza descoperă, în mod cu totul întîmplător, cîntecele și propriul ei portret, uitate în sertarele unui scrin: Erotocrit se întoarce acasă, pentru a-și vedea tatăl, ocazie cu care învinge în turnirul împărătesc și este încoronat cu coroana victoriei chiar de Aretuza. În cele din urmă, tinerii își împărtășesc dragostea.

Totuși, aventurile nu sfîrșesc aici, deoarece împăratul respinge, plin de mînie, cererea de căsătorie făcută de Pezostrat în numele fiului său, interzice sfetnicului de a mai ieși din casă și-l trimite pe Erotocrit în exil, în insula „Eubeea", după care își închide propria fiică într-o închisoare. Trec însă numai trei ani și regele vlahilor, „Vladistrat", declară război lui Iraclie, asediind Athina. Negru la față ca un „arap", datorită conținutului unei sticluțe primite de la o vrăjitoare, Erotocrit își salvează concetățenii, primind în schimb mîna Aretuzei. Ea îl respinge însă, pentru că nu-l poate recunoaște, iar Erotocrit este nevoit să folosească și conținutul unei a doua sticluțe, care are scopul de a-i reda aspectul obișnuit. Fericită, Aretuza se întoarce la iubitul căruia îi jurase credință, după care urmează „o nuntă ca-n povești".

Așa cum ne informează G. Popescu-Vîlcea, în ilustrarea *Erotocritului* logofătul Petrache este atent îndeosebi la sentimentele pe care i le transmite textul, sentimente de care

Scanned with OKEN Scanner

pare a fi „complet dominat" [16]. În consecință, el tinde să insufle imaginii „în primul rînd o poezie lirică, încît istorisirea epică se subînțelege, trecînd pe plan secundar" [17]. Două influențe se mai pot recunoaște, apoi, tot în maniera în care se concepe decorația: prima, care denotă studierea (ori anterioara practicare) a „picturii monumentale bisericești" și, cea de a doua, care mărturisește influența directă a artei populare aplicate — „cu deosebire broderia cojoacelor" — influență observabilă mai ales în stilizarea motivelor florale, care dau ilustrațiilor o deosebită „notă de optimism". Dincolo de toate acestea, deci dincolo de atitudinea subiectivă față de text și de tiparele stilistice utilizate, se întinde *teritoriul cel mai interesant, al imaginației* care a dat ființă lumii „văzute" a manuscrisului, de care ne vom ocupa, cu toată atenția, în cele ce urmează.

6. Îmbrăcați în haine grele, de brocart azuriu, cu giubele și işlic, pe pagina 165 [18] a textului clujean ne întîmpină Pezostrat și Erotocrit, în „scena mărturisirii". Pezostrat stă pe un uriaș fotoliu ornamentat (în stilul sculpturii de iconostas de la Salonic), sprijinindu-și picioarele pe un covor cu margine verde. Erotocrit, la rîndul lui, stă pe o canapea lucioasă, prăzulie. În spatele acesteia, pe un fond roșu-închis, între două coloane de același tip cu fotoliul, se află o fereastră închisă, cuprinsă-ntr-un zid cu ornamente dantelate, ce-i ajunge pînă la jumătatea înălțimii. În ultimul plan, în partea stîngă sus, pe cer se profilează un arbore de culoare verde, foarte intensă. Indiferent, gînditor, sprijinindu-și capul în mîna dreaptă, în care ține o batistă, Erotocrit privește undeva, înspre colțul din stînga-jos al ilustrației. În același timp, tatăl, cu ambele mîini, ni-l arată, privind direct către cititor. Între cei doi, pe un piedestal auriu strunjit, tronează o imensă pernă de catifea corail, armonizînd tonalitățile de albastru, verde și roșu care constituie culorile predominante ale tabloului.

---

[16] *Op. cit.*, p. 10.
[17] *Ibidem.*
[18] Am utilizat numerotarea pe care a dat-o paginilor Vasile Grecu (cf. *art. cit.*, p. 26—27), conform golurilor din manuscris.

Scanned with OKEN Scanner

Iată însă și un cadru de natură, foarte rar reprezentată în pictura românească veche. Sub un imens copac central, a cărui coroană e constituită dintr-o succesiune de coroane mai mici, verde-pal, pe o pajiște de culoare și mai deschisă, se odihnește Erotocrit, cu obrazul castaniu („de arap"), privind mucalit spre calul legat de pom, care tocmai nechează. Veșmintele, de culoare albastru-deschis, tipic turcești, sînt compensate, pe cap, de o imensă chivără aurie romană. Cizmele și mantaua pe care stă întins sînt de culoarea alunei (p. 222).

Iată, pe alte două pagini, în același manuscris (p. 224—225), scena luptei atenienilor cu Vladistrat. În șiruri de cîte trei, în timp ce caii se cabrează țeapăn, ca pentru a sări un obstacol, în cămăși albastre și roșii, cu trîmbițe și săbii ținute stîngaci deasupra capului într-o unică poziție orizontală, ca niște pumnale, din stînga năvălesc ostașii lui Vladistrat. Din dreapta, într-un avînt similar, se năpustesc atenienii, în frunte cu Erotocrit care, cu sabia mult plecată spre spate, se pregătește parcă să lovească. Șefii celor două armate pot fi recunoscuți după harnașamentele bogate ale cailor. Lîngă Erotocrit, cu mustăcioară neagră, pe oală, și cu sabia ceva mai puțin aplecată decît a acestuia, stă Polidor.

Pentru a încheia, iată, la pagina 273, imaginea închisorii în care zace Aretuza. La fereastra în două canate stau Aretuza și „Frusina" (dama de companie), pe care le putem deosebi după coroana de pe capul prințesei. În spate, pe cer se profilează zidurile crenelate ale orașului și marginea unui acoperiș de țiglă. La poarta de aramă a închisorii, în costume napoleoniene — cu pantofi, ciorapi (pînă la genunchi), rubașcă, vestă și bicorn — păzesc doi ostași, cel din dreapta ținînd în mînă o suliță.

Nu altfel stau lucrurile și în cel de al doilea manuscris. Astfel, Aretuza ne apare, după cum spune G. Popescu-Vîlcea, ca „o frumoasă fată, costumată după moda cea mai aleasă a vremii" [19] (adică într-un caftan maroniu cu motive florale, așezată, ca fecioara Maria, într-un jilț în formă de X, pe o pernă verde — f. 2v°). La rîndul lui, Erotocrit, cu părul ca pana corbului, ne întîmpină într-un splendid

[19] *Op. cit.*, p. 12.

caftan negru, odihnindu-se pe un jilț împodobit cu două coloane în torsadă, maro (jilț tapisat, în spetează, cu o stofă de aceeași culoare). Coloanele au, pe margini, două „aripi" roșu-aprins (cu sculpturi în același stil de iconostas, imitînd vița de vie, aurite). Lateral-dreapta, pe o măsuță se află o călimară, așezată lîngă o carte deschisă, iar, pe perete, un ceas și însemnul roții vieții, ceva mai sus (f. 3v⁰).

Mai departe, într-o scenă a banchetului, în mod cu totul surprinzător, ne aflăm în fața unui pitoresc grup de lăutari, cu fluier, țambal, cobză, vioară și tamburină, așezați în jurul unei mese (f. 12r⁰). La fel, Aretuza și Frosina, ne privesc din niște nișe despărțite prin colonade împodobite cu stucaturi aurite, în care recunoaștem cu ușurință motivul scoicii (f. 22v⁰). În fine, în scena plimbării (f. 31r⁰) apare chiar imaginea uneia din acele „carîte" despre care G. Călinescu arăta că, pe la 1800, boierii bucureșteni începeau să și le aducă de la Viena, condusă de un vizitiu în livrea.

În ansamblu, după cum observă și G. Popescu-Vîlcea, în toate aceste ilustrații predomină „elementele de limbaj formal de strictă esență decorativă, însuflețite de un profund lirism" [20] (situație care modifică radical dinamismul imaginilor). Prezența lor este evidentă și în scenele de gen, atunci cînd sînt înfățișate confruntările din turnir, atît în manuscrisul de la Cluj, cît și în ilustrațiile reproduse în albumul lui G. Popescu-Vîlcea (p. 112—113, 120—121, 126—127 față de f. 73v⁰, 86r⁰, 87r⁰ din manuscrisul bucureștean), deși cel mai adesea caracterizează teme cu o nuanță ceva mai „lirică".

De exemplu, în textul păstrat la București, cu ochii imens deschiși și înzăuați, cît se poate de surprinzător, cu armuri antice, cu săbiile atîrnînd de cingătoare și cu scuturile lăsate pe spate, la un moment dat ne întîmpină, încleștați în luptă voinicească, Erotocrit și „Pristofor" (un alt pretendent la mîna Aretuzei). Contorsionate, trupurile luptătorilor se înfruntă într-un „monolit piramidal și rezistent", în vreme ce chipurile — din acest punct de vedere, fapt de o deosebită importanță — păstrează, întreagă, o anumită seninătate „rituală" (f. 179r⁰). Aceeași seninătate o regăsim

[20] *Op. cit.*, p. 13.

pe chipul lui Erotocrit care, în imaginea deja comentată din textul clujean, privește rix, într-un punct incert, undeva în josul tabloului, ținînd în mînă o uriașă batistă roz, în vreme ce tatăl său ni-l arată (privindu-ne), cu un gest țeapăn, cît se poate de semnificativ. Și tot așa e atitudinea Frusinei care, în scena închisorii, îi întinde Aretuzei, printr-o fandare excesivă, un flacon miniatural. În sfîrșit, la fel de „rituală" este, într-o altă scenă analizată mai sus, atitudinea lui Erotocrit, care privește cu o nespusă durere (nemișcată) spre ceas, pe care ni-l și arată, cu mîna dreaptă. Iar situația e întrutotul analoagă modului în care, după cum am văzut, în textul bucureștean, privirile goale ale luptătorilor încleștați, ca și expresia fețelor lor senine, par a-i detașa din scena în care evoluează, suspendîndu-i într-un fel de dans ritual, în care doar trupurile se mai strîng, cu relativă violență.

7. Încercînd o primă concluzie asupra caracterului ilustrațiilor ambelor manuscrise, s-ar părea că, deși „dominat de sentimentele pe care le transmite textul" (G. Popescu-Vîlcea), graficianul de odinioară n-a plecat, totuși, în reprezentare, de la ideea transcrierii vizuale a elementelor unui spațiu al ficțiunii. El a urmărit să reproducă ficțiunea prin intermediul realității nemijlocite. Inspirîndu-se din lumea imediat înconjurătoare, dar, în același timp, încadrînd elementele preluate de aici într-un orizont naratologic bine determinat, el nu făcea decît să cocheteze cu ideea convenției literare, care impune a accepta universul operei așa cum e. În plus, amestecînd realul cu imaginarul, ilustratorul dovedește tendința de a exercita, în sens literar, propria capacitate de invenție, satisfăcînd nevoia de fabulos și decorativ, pe care i-o trezea lectura vorbită, exclusiv prin „alimentul" oferit de realitatea imediat înconjurătoare.

Prin urmare, modul specific în care se reorganiza, în imaginar, conținutul textual al cărților populare, pe dimensiunea acelei cosmografii imaginare a lumii despre care am vorbit anterior — presupune, pe plan mental, acțiunea unui principiu al **analogiei.** Dar mai mult decît din litera textului, din incantațiile retorice ale lecturii ori din țesătura de fapte care căpăta viață progresiv, în inima ascultătorului, prin acumulări succesive de date, acțiunea reală a acestui epi-

Scanned with OKEN Scanner

fenomen (aparent) poate fi dovedită, în sens istoric, prin studierea *ilustrației de carte*. Căci, rezultînd ca efect direct al modului autorizat de narare, din intimitatea legităților interne ale procesului de transmitere a mesajului artistic, „ceea ce spun" aceste imagini — care sînt adesea ample compoziții cu personaje, portrete ori unități decorative construite într-o excelentă tehnică a desenului și miniaturii — *constituie expresia caracteristică a sentimentului cel mai adînc pe care-l aveau ascultătorii de odinioară în receptarea unui univers ficțional.*

8. Încercînd acum să însumăm cele afirmate mai sus, impresia generală produsă, ca reconstrucție în imaginar, de „orizontul" naratologic al lecturii de tip public în cărțile populare, ne conduce spre constatarea unei situații neașteptate. Cum ne arată ilustrațiile, înțelesul fabulos al unui univers inventat de cuvinte, într-o bidimensionalitate fictivă, este conceput, în elementele sale, prin inserția (netransfigurată artistic) a datelor realității.

În altă ordine de idei, deși relația dintre cadrul fictiv și elementele reale din care se construiește, activînd principiul analogiei, ar putea fi asemănată aceleia care se regăsește în basm, o atare comparație nu rezistă. Fiindcă, din punct de vedere istorico-artistic, există o serie de diferențe, pe care nu le putem ignora. Astfel, basmul are o structură orală deschisă, el nu curge din litera unui text, prin istorisire refăcîndu-se mereu o schemă ce se încadrează într-un sistem tipologic general. În schimb, cărțile populare sînt înscrisuri autentice. Tot așa, basmul fantastic reorganizează subiectiv datele realității, pe cînd cărțile populare lasă impresia de structură mozaicată.

De fapt, ceea ce se întîmplă în cazul lecturii lor cu voce tare, pe planul reconstrucției în imaginar, are, încă de la nivelul înțelesurilor ce se acordă dimensiunii și istoriei lumii, o altă explicație. Încercînd s-o formulăm, vom spune mai întîi că, datorită felului în care sînt comunicate „jaloanele" acestui conținut (care realizează și cadrul acțiunii), prin „grila" citirii cu voce tare, „topografia" și istoria posedă doar valoarea unui „orizont" inventat de cuvinte. Întreținînd o senzație de ireal și îndepărtat, ce dădea frîu liber

Scanned with OKEN Scanner

imaginației (după cum arată și inserția unor astfel de elemente de origine cărturărească în folclor), o atare topografie și istorie dobîndeau coerență numai prin felul în care cuvintele stabileau axe de coordonare spațială și un sentiment al timpului. E vorba, cum am mai arătat, de o ierarhizare orizontală, în care diversele regiuni ale lumii se succed în sens cardinal (așa cum indică lectura, spre „Miazăzi", spre „Miazănoapte" etc.) și de una verticală (în care acționează un principiu ascensional), totul pe baza ideii de „îndepărtat" și „de demult".

Și totuși, după cum ne-o dovedește ilustrația de carte, din cauze insesizabile la prima vedere, spațiul ficțional al cărților populare avea, în elementele sale, un fundament real, atipic, pentru a doua oară convențional. Neputînd sugera formele de existență ale unei anume lumi, în sensul concret al cuvîntului, prin detalii semnificative, prin culoare locală, prin atmosferă ș.a.m.d., lectura apela, în sens larg, numai la capacitatea de invenție a auditorilor (ceea ce echivalează, în fond, cu a permite realității înconjurătoare să invadeze „schemele cadrului"). Iar toate acestea nu se puteau întîmpla decît pentru că o atare conjuncție paradoxală a ficțiunii cu realitatea producea *o satisfacție estetică*, pe care se cuvine a o defini prin raportare la evoluția europeană a gustului artistic.

9. Or, din acest ultim punct de vedere, un fapt ni se pare evident: încă de la cele mai simple moduri de reconstrucție în imaginar, se suprapun două convenții: cea a cosmografiei imaginare a lumii, care dă și o coerență specifică locului și timpului în care „se întîmplă" evenimentele, și aceea a formelor ei implicite de existență.

Ne aflăm, deci, în fața *unui principiu al convenției convenționalului*, prin care satisfacția estetică era căutată pe dimensiunea unui singur sentiment: *minunarea*. Încercînd să-l definim, el ar putea consta în capacitatea de a institui un raport profund subiectiv între existent și presupus, între virtual și real, convenient unei atitudini *active* a receptorului care-l configurează. În definitiv, e vorba de același sentiment la care apelează chiar și Anton Pann, indicîndu-l

Scanned with OKEN Scanner

constant ca reacție necesară în fața a ceea ce textul trebuie să devină pentru ascultător, care, nici la el, nu este singur:

> În acea zi strălucită ce bucurii mari a fost
> Va putea fieștecare a le socoti de rost.
> De strigări mulțămitoare tot orașul răsuna
> Și de-ntîmplarea cea nouă mari și mici să minuna [21].

„Irealitatea reală" prin care se filtrează pînă și la Anton Pann sensul ideii de literatură, prin activarea unui sentiment care are darul să evite conflictul dintre imaginat și efectiv petrecut, conduce și la o rezolvare senzațională a raportului dintre ficțiune și realitate. Lumea cărților populare, așa cum o „inventează" cea dintîi convenție dintre cititor și ascultător, pe dimensiunea lecturii vorbite, e un nemaivăzut UNIVERS ANALOG, profund similar aceluia pe care, în cu totul alte registre și cu totul alte intenții, îl cultivă și ceva mai sofisticată literatură occidentală a vremii.

10. Ca și în domeniul pastoralei, forma literară care plutea, mai mult decît oricare alta, în spațiul unei idealități platonice, și aici fondul literar este, de pildă, deplin schematizat. E vorba de o bidimensionalitate fictivă, aceea a cosmografiei imaginare a lumii, pe care textul o transmite oral. El respectă același principiu după care și lumea bucolică putea fi polimorfică numai în unitate deoarece, în lipsa unei relații de timp mimetic cu exteriorul, repertoriul de personaje trebuia să fie strict delimitat, relațiile dintre ele fixate pe baza unei singure norme (cea a diversității arcadice), iar fizionomia lor particulară lipsită de o individualitate autentică.

Tot ca în pastorală, apoi, schematismul unui șir întreg de raporturi (care și acolo apăreau la lectură) tace ca ascultătorul să nu aibă în vedere direct realitatea (așa cum s-ar fi priceput s-o vadă, ori așa cum este). Sigur, în cazul cărților populare nu se dădea citire unor texte „de autor", iar schematismul pe care-l capătă fizionomia lumii nu decurge din aspirația către o puritate „originară" (în sens platonic), ci din chiar modul vorbit al citirii.

---

[21] Anton Pann, *Noul Erotocrit*, V, Sibiu, 1837, p. 93.

Scanned with OKEN Scanner

Dar paralelismele nu se opresc aici pentru că, după cum se știe, odată cu acceptarea prozei ca o a doua modalitate de exprimare poetică și cu apariția unui statut artistic favorabil retoricii[22], deci în „vîrsta" barocului, pastorala a început să însemne și altceva, practic o realitate autonomă, tinzînd să acrediteze un nou „model al lumii", de care artistul nu se putea apropia decît prin analogie.

Or, aceasta e exact „irealitatea reală", de care vorbeam mai sus, cultivată, de la un moment dat, în cele mai diverse domenii și în cele mai neașteptate chipuri: parcurile și frontoanele clădirilor se populează de fauni și naiade despuiate, baletul și teatrul — care evoluează pentru întîia oară într-o dimensiune proprie, descoperită de cortină — se umplu de Titiri și de Melibei deghizați. Mai mult, pierdută în miezul ei de idealitate formală, o atare nouă dimensiune a lumii, transfigurată de artă, concurează chiar lumea reală, substituindu-i un decor pentru care fîntîna Trevi, din Roma, ori grădinile Versailles-ului, din Paris, pot fi un plan și un prototip. Toate formele care „zboară" acum, într-un vîrtej de îngeri bucălați, de vrejuri stilizate de viță de vie ori de fecioare cu coapse proeminente, nu provin decît dintr-o univocă și permanentă licitare a naturalului ca artificial, a irealului ca real. La urma urmei, atît *L'Adone*, al lui Marino, cît și binecunoscutul *Polifemo*, al lui Góngora, sînt niște inegalabile reconstrucții analogice ale realității, în care mitologia are chiar rostul de *a formula* invazia celei dintîi într-un domeniu care era produsul celei mai pure convenții.

În sfîrșit, oricum ar fi numită această nouă ordine semnificativă, teamă de gol, supraabundență decorativă, degenerescență simbolică, vegetație luxuriantă, în lipsa unui contact firesc cu realitatea, ea putea poseda un singur nucleu, o singură putere, o singură ascunsă vitalitate — demonul asemănării.

---

[22] Vezi, în acest sens, mai ales Werner Krauss, *Opera și cuvîntul*, tr., București, Editura Univers, 1976, p. 320—321 și 302—303. În ceea ce privește raportul dintre platonism și aristotelism în cîmpul pastoralei și, mai ales, în ceea ce privește modalitățile prin care retorica s-a introdus aici, vezi disocierea elaborată de Renato Barilli, între *Naugerius...*, al lui Fracastoro, și *Sposizione*, a lui Castelvetro (în *Poetică și retorică*, ed. cit., p. 84).

Scanned with OKEN Scanner

Iar din acest ultim punct de vedere, *universul analog* pe care-l stabilesc, ca trăire în imaginar, cărțile noastre populare, prin activarea unui principiu al *minunării*, încadrînd într-o bidimensionalitate fictivă tot ceea ce realitatea înconjurătoare putea oferi mai apropiat în ordinea cunoașterii, realizează același efect de epuizare decorativă. Citind, cu voce tare, unui auditoriu uimit despre întîmplări nemaivăzute, petrecute într-un timp revolut, în îndepărtate spații cardinale, cititorul venea în întîmpinarea unei nevoi sufletești profund similare aceleia pe care o simțeau și cei care visau la un regn mitologic (ca refuz și ca prelungire în ideal a formelor realității groase, cotidiene) ori aceia care, într-o literatură zisă de „colportaj", căutau să găsească aliment pentru o altă foame, de iluzie [23].

Încheind prima secțiune dedicată modurilor în care se recompune, în imaginar, valoarea umană pe care o aveau odinioară cărțile noastre populare, ne putem permite, credem, următoarea afirmație: deși redimensionat prin utilizarea unui material diferit de cel de aiurea, întrucît e specific doar pentru sud-estul european, *universul analog* pe care-l refac acestea, încă de la nivelul reconstrucției cadrelor epicului, *presupune o contemporaneitate și o identitate de gust cu ceea ce se întîmplă și în alte regiuni ale Europei.*

E vorba, prin urmare, de același „moment" cultural al barocului, cîtă vreme farmecul reconstrucției în imaginar nu decurge din sensul pe care l-ar avea înălțarea dinspre construit și fictiv către un alt înțeles, abstract și superior, ci doar din satisfacția produsă de „realitatea" care prinde viață în „ireal". E, dacă vreți, diferența dintre Michelangello și Niccolo Salvi, ca autori ai sculpturilor din Capela Medici și, respectiv, de la Fontana di Trevi: dacă, la cel dintîi, Ziua și Noaptea au, pe binecunoscutele pietre tombale, „irealitatea" antropomorfică necesară pentru a vorbi, printr-un sistem complex de simboluri, despre un înțeles major al vieții, antropomorfismul studiat al figurației mitologice și alegorice de sub cascadele fîntînii romane transmite doar un „frison" al nudității acvatice.

---

[23] A se vedea, în acest sens, din nou, capitolul III, secțiunea a 6-a.

Scanned with OKEN Scanner

b. „INVENTARIILE" LUI ARCIMBOLDO

1. MODIFICĂRILE CE APAR LA NIVELUL CONSTRUCȚIEI TEXTULUI. 2. ANALOGIILE TRANZITIVE. 3. REDACȚIILE *ALBINUȘEI*. 4. LECTURA *FIZIOLOGULUI*. 5. INDIVIDUALIZĂRILE EPICE. 6. DIN NOU ARGUMENTUL ILUSTRAȚIILOR. 7. CALITATEA UMANĂ A „UNIVERSULUI IERARHIZAT".

1. Invazia realului în orizontul fictiv al lumii cărților populare este, cum spuneam, rezultatul unei *convenții a convenționalului*. Prin ea, pe o cale orală, *textul* este mai întîi refăcut, configurîndu-se și încadrîndu-se într-o cosmografie imaginară a lumii. Tot datorită faptului că firul narațiunii se toarce *oral*, în mințile ascultătorilor conținutul relatării nu putea fi perceput decît prin *analogie* cu o realitate nemijlocit înconjurătoare, ceea ce se poate constata și după chipul în care chiar textul se modelează, în genere, conform nevoilor pentru care este scris.

Dacă avem în vedere exclusiv morfologia sa, putem observa cum schema personajului (eroic sau esopic) nu ne îngăduie niciodată, în cărțile populare, să-l concepem prin apelul la ideea de tip, în sensul obișnuit al cuvîntului. Iar motivul este cît se poate de limpede. La lectură, cei ce ascultau nu aveau nevoie să deslușească decît o anume aureolă, plutind vag în jurul numelui și faptelor protagonistului, pe care — nereceptivi la ceea ce textul ar fi putut eventual sugera — aveau chiar libertatea să le umple singuri cu acel „corp" pe care numai imaginația li-l putea oferi. De fapt, cum textul era destinat unui ritual autonom, nici structura sa nu adoptă forme de exprimare mai complexe decît cele apte pentru o comunicare orală. Ceea ce înseamnă că *discursul, parabola, învățătura, evenimentul comentat* țin locul narării, descrierii cadrului, construcției tipice, veridicului formulat, întrucît, ca literatură, textul nu e decît *o schemă*. El este necesar, deoarece nimeni nu e în stare să țină minte atît de multe lucruri (și, cu atît mai mult, să le reproducă în dreaptă succesiune), dar nu în asemenea măsură încît să i se impună a susține prin sine *întreaga ficțiune*. În fine, regula după care funcționa acest întreg fenomen istorico-literar pare să fi fost următoarea: cine *asculta*

Scanned with OKEN Scanner

trebuia să se aşeze şi să tacă iar cine *citea* trebuia să ştie să o facă în aşa fel, încît cel ce asculta să aibă pentru ce tăcea.

Aşadar, deşi era redus la un număr de caracteristici literale esenţiale, în fiecare segment vorbit textul trebuia să posede suficientă grandilocvenţă retorică şi destul senzaţional „poliţist" pentru ca fluxul vorbirii să i le poată evidenţia. Consecinţele, evident, nu se vor lăsa aşteptate. Căci, cîtă vreme natura este alături, descrierea minuţioasă a unor cadre de acest gen, datorită lungimii, nu va prezenta interes (decît dacă posedă un element aleatoriu, sub specia bizarului, senzaţionalului, monstruosului). În acelaşi fel, sugerării suspansului sau verosimilului prin conotaţii rezultate din suita evenimentelor, greu de relevat prin citire, i se va prefera (pe plan textual, bineînţeles) expresia lor nemijlocită, gramatical-enunţiativă. Tot aşa, discursul ori parabola, cu infinitele lor posibilităţi de interpretare şi de moralizare directă vor înlocui, în chiar forma grafică oferită citirii, nuanţările atitudinale, nararea complexităţilor psihologice. În sfîrşit, formulările eliptice *(zicătoarea, maxima, proverbul)* vor fi, la rîndul lor, preferate în mod ferm reproducerii con-textuale a firescului caracterologic şi a gradaţiei sentimentelor, deoarece, supuse formulării orale, sentinţele pot căpăta în ascultător, prin lapidaritate, o rezonanţă cu mult mai exactă şi mai profundă decît un text care, prin mărime, se detaşează automat, la lectură, în mai multe segmente orale, inevitabil succesive, din care cauză calitatea ansamblului nu mai poate fi sesizată.

Existenţa unor indici formali, care au şansa de a proba încă o dată existenţa reală a acestei convenţii a convenţionalului, pe planul reconstrucţiei în imaginar a conţinutului cărţilor populare, poate fi deci avută în vedere. Fiindcă, într-o atare situaţie comunicativă, un *ah!* rostit avea, în mod sigur, cu mult mai multă însemnătate decît un cuvînt *scris*, tot aşa cum o frază *spusă* avea cu totul altă importanţă decît echivalentul ei *citit* pe tăcute.

2. Principiul analogiei nu acţiona însă, în cărţile populare româneşti, doar la nivelul reconstrucţiei ficţionale pe planul imaginarului. Din perspectiva pe care am avut-o în vedere pînă acum, esenţială era situaţia ce apărea mai mult sau mai puţin spontan, în relaţia dintre text şi lectură

Scanned with OKEN Scanner

(ca o convenție a convenționalului). Dar în materia care se comunică găsim suficiente elemente care, la o citire vorbită, pun în mod direct realele în relație cu un univers presupus, deși deosebirea față de celălalt nivel analogic este masivă. Cîtă vreme în primul caz, datorită caracterului vorbit al lecturii și schematismului textului, realitatea se reformula doar, în chip analog, pe dimensiunea unei cosmografii imaginare, acum însăși tranzitivitatea textului impune analogia, stabilind corespondențe pe care lectura le și comunică.

Astfel, cele mai comune forme de viață vegetală și animală pot să se înconjoare, în anumite cazuri, de un „mister", sugerat chiar de mesajul explicit al textului (ceea ce echivalează, în sens literar, cu declanșarea altor mecanisme comunicative decît cele despre care am vorbit pînă acum). Dacă în situațiile anterioare, datorită schematismului textului și caracterului vorbit al lecturii, realitatea era doar „solicitată" să intre pe un teritoriu inventat, în astfel de cazuri ea e constrînsă să se reorganizeze pe dimensiunea unei noi ordini imaginare. Iată însă și un exemplu concret.

După cum se știe, bogomilii din Kiprovac, trecuți la catolicism, emigrează masiv, după răscoala din 1688, în Muntenia, cea mai mare parte din ei stabilindu-se pe Olt. De aceea legendele care s-au păstrat pe cale folclorică și în care apare „o concepție dualistă asupra lumii" (N. Cartojan) pot fi puse, cel puțin în parte, pe seama lor (e vorba de legendele populare despre *creația lupului, racului, bufniței, liliacului, viespei, scaiului* etc. [1]). Într-un atare context, în secolul al XVII-lea, se traduce *legenda bogomilică a lui Adam și a Evei*, legendă în care, pare-se, pentru întîia oară

[1] Tot așa motivul *ariciului*, care cunoaște *iarba fiarelor*, contaminat, la origine, cu acela al facerii lumii prin conlucrarea a două forțe antagonice (cf. I. A. Candrea, *Iarba fiarelor*, București, Editura Cultura națională, 1928, p. 59—67), care apare și în răspunsurile la chestionarul lui Hasdeu (cf. Ion Mușlea, Ov. Bîrlea, *Tipologia folclorului*, p. 275). La fel și motivul *albinei*, al cărei rol e, în răspunsurile la chestionar, și „urzirea pămîntului" (cf. Ion Mușlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 302) ori *șarpele*, „făptura lui satană" sau, dimpotrivă, una care, ca și *năpîrca*, „și-a rupt coada astupînd găurile făcute de dracul în corabia lui Noe" (cf. *ibidem*, p. 287—289). Vezi, de asemenea, descrierea problemei din N. Cartojan, *Cărțile populare*, I, ed. cit., p. 51—58, foarte amănunțită.

Scanned with OKEN Scanner

independent de *Fiziolog*, apare la noi și chipul „gorgoniei," o „fiară cumplită" ce-l alungă pe Sit de la porțile raiului Contaminat cu motivul „zapisului lui Adam", de certă proveniență bogomilică, episodul este moștenit, după cum ne informează N. Cartojan, din cărțile despre Adam ale mandeilor, sectă din părțile Babilonului care, în primele secole ale erei noastre, realiza un amestec al „gnosticismului cu iudaismul" [2]. Cu toate acestea, prin sus-amintita legendă pe teren românesc pătrunde doar numele Gorgonei (personajul pe care-l ucide Hercule, în una din muncile sale), deoarece, conform anatomiei pe care o are monstrul autohton, e vorba doar de „o fiară care are darul vorbirii".

La prima vedere, ca și în cazul ciclopilor care bîntuie spațiile asiatice, alături de căpcîni, ființe cu două capete (unul de cîine și altul de om), sgripsori, pitici de „un cot", oameni cu șase picioare și șase mîini, creaturi cu capul de om și trupul de cal, și în cazul analizat mai sus s-ar părea că avem de-a face cu o îmbogățire propriu-zisă a regnului animal, consistînd dintr-o nouă ființă. Această îmbogățire „noțională" nu se face însă prin actualizarea tuturor notelor pe care le posedă noțiunea de origine, ci doar prin menținerea numelui sub care în legenda originală prezența unui anume personaj era semnalată. Astfel, amintirea chipului inițial al „gorgoniei" se șterge, transformîndu-se (devine o „fiară"), după cum poate primi, în același timp, un alt antropomorfism („vorbește"), cu totul diferit de cel din mitologia greacă. [3]

Folosind asemenea procedee, „jocul" analogiei poate acoperi o arie foarte întinsă de fapte, redimensionînd nu numai ceea ce era monstruos în sursele pe care textul le urmează, ci și ceea ce, în aparență, aparține realității nemijlocite, printr-o investitură semantică nouă. Iar, la lectură, densitatea animalelor fantastice și a ființelor monstruoase care apar, în orizontul bidimensional și fictiv, este de fapt concu-

---

[2] *Cărțile populare*, I, ed. cit., p. 71.

[3] *Gorgonia* care apare în textele *Fiziologului* prezintă însă reale asemănări cu personajul mitologic.

Scanned with OKEN Scanner

rată de a ființelor reale care capătă, prin alte legende [4], o origine ori o valoare simbolico-mitologică. Relatînd, în ordinea realului, despre animale mitologice ori oferind explicații fantastice în legătură cu plante și animale pe care toată lumea le cunoaște, cărțile populare puteau traduce deci, la lectură, în „irealitatea" lor, și un al doilea principiu al ficțiunii analogice. Pe scurt, dacă în cazul ființelor fără corespondent real, în imaginarea fantasticului se utilizau „cărămizile" realității, în cazul legendelor explicative realitatea însăși căpăta o „sorginte" fantastică.

3. O carte deosebit de interesantă este, dacă o privim din perspectiva unor observații cum sînt cele de mai sus, chiar *Albinușa* sau *Floarea darurilor*, alcătuită de bolognezul Tommaso Gozzadini, în secolul al XIII-lea, carte care s-a bucurat de foarte mult succes și în Renaștere, din moment ce, între 1474 și 1540 (după cum ne informează N. Cartojan), a fost tipărită în 40 de ediții.[5] Tradusă mai întîi din italiană (?) și apoi din slavă, *Albinușa* a circulat, după cum se știe, și la noi, în foarte multe copii manuscrise, în 1700 fiind chiar tipărită, de Antim Ivireanul, după o versiune grecească [6]. Totuși, ceea ce este deosebit de interesant, în cazul acestui text, rămîne, după părerea noastră, următorul fapt,

---

[4] În folclor, desprinderea *legendelor măslinului* și a *rugului de mure* din legenda sfîntului Sisoe a fost deja semnalată (în *Șezătoarea*, XXX/1922, vol. XVIII, p. 29, cf. și N. Cartojan, *Cărțile populare*, I, p. 194). O simbolizare similară a arborilor în prieteni și dușmani apare apoi și în ciclul de legende culte referitoare la fuga în Egipt *(plop, brad, viță de vie, rug, păr, măr)*, de unde au pătruns și în colinde (cf. S. Fl. Marian, *Legendele Maicii Domnului*, București, 1904, p. 59 și urm., N. Cartojan, *op. cit.*, I, p. 194). De asemenea, în *Codicele Drăganu*, pomenit mai sus, apare și un *Cîntec la staoli(i) floriloru* (p. 197r^0—200v^0), în care florile vorbesc lui Isus, îndemnîndu-l să nu meargă la Ierusalim, unde va fi ucis.

[5] N. Cartojan, *op. cit.*, I, p. 248.

[6] Vezi, în acest sens, N. Cartojan, *«Fiore di virtu» în literatura românească*, în *Analele Academiei Român. Memoriile Secțiunii literare*, seria III, tom. IV, memoriul 2, 1928, p. 85—191, N.N. Smochină și N. Smochină, *O traducere românească în sec. al XV-lea a cărții „Floarea darurilor"*, în *Biserica ortodoxă română*, LXXX/1962,, nr. 7—8, p. 712—741, P. Olteanu, *„Fiore di virtù" dans les versions slaves traduites du roumain*, în *Romano-slavica*, XVI/1968, p. 273—304 și T. Cantemir, *Precizări în legătură cu imprimarea „Florii darurilor" din 1700*, în *Limbă și literatură*, 16/1968, nr. 7—8, p. 49—51.

Scanned with OKEN Scanner

foarte bine observat de N. Cartojan, anume că, în versiunile traduse din slavă, care au circulat mai ales înainte de tipărire, nu se păstrează organizarea materialului din originalul italian. Dacă în acesta textul era împărțit în 34 de capitole, fiecare capitol fiind, la rîndul lui, divizat în patru secțiuni distincte: *definiția, comparația cu un animal* (real sau mitic), *maximele* și, respectiv, *istorisirea morală*, în textele românești *definiția* a fost suprimată, *istorisirea morală* lipsește (în foarte multe cazuri) iar *maximele* sînt reproduse fără numele autorilor cărora le aparțin.[7] Partea cea mai bine reprezentată este deci cea *a comparației*, alături de *leu* (= puterea), *păun* (= îngîmfare), *iepure* (= frică), *șoim* (= bărbăție), *măgar* (= încăpățînare), apărînd și animalele fantastice ale Orientului: *pasărea fenix, vasiliscul, pasărea calandrion* ori chiar și *lencornul* (inorogul). Aceasta nu poate însemna decît că, pe teren românesc, partea care a fost cel mai puternic resimțită ca interesantă e cea care stabilește analogiile[8], prefigurînd limbajul figurat care va apărea în pilde și în parabole. Iată, în încheiere, și o asemenea parabolă. E vorba de aceea a „inorogului", din romanul popular *Varlaam și Ioasaf*[9].

Un om fuge de inorog și cade într-o prăpastie, dar, în ultimul moment, reușește să se prindă de un copac ce creștea pe marginea ei, copac pe care doi șoareci îl rod la rădăcină. În fundul prăpastiei se află un șarpe iar din „malul" de care e prins copacul ies, la un moment dat, patru capete de aspidă. Ceva mai sus, pe creanga de care se ține, omul vede „puțintică miere", pe care, deși se află într-o situație disperată, încearcă să o mănînce. Și iată acum simbolurile. *Inorogul* este moartea, care gonește pe om, *prăpastia* e lumea

---

[7] N. Cartojan, *Cărțile populare*, I, ed. cit., p. 255—256.

[8] Conform informațiilor pe care le poseda S. Fl. Marian (în *Ornitologia populară română*, II, Cernăuți, 1883, p. 271, ap. N. Cartojan, *ibidem*, p. 260) păunul este considerat și de tradițiile populare un simbol al desfrîului. Același N. Cartojan identifică apoi și o serie de proverbe care, la origine, făceau parte din *Albinușă* (cf. *«Fiore di virtù» în literatura românească*, p. 93—94), ca de exemplu: „Găina, cînd va oua, aude o mahala"; „*Albina* în gură cu miere și-n coadă acul cu fiere" etc., ultimul fiind primit și ca răspuns la chestionarul lui Hasdeu, sub forma: „Gură dulce, c... viclean" (în Ion Mușlea, Ov. Bîrlea, *Tipologia folclorului*, p. 526, cf. răspunsul din Orlat-Sibiu), de unde, evident, o nouă deschidere semantică.

[9] Cf. N. Cartojan, *Cărțile populare*, I, p. 305—306.

Scanned with OKEN Scanner

iar *copacul* de care se prinde, viața. În continuare, *cei doi șoareci* (unul alb și unul negru) sînt ceasurile zilei și ale nopții, *cele patru aspide* cele patru stihii ale trupului omenesc [10], *șarpele de jos* „pre înfricoșata rînză a iadului" iar *picătura de miere*, bucuriile trecătoare ale vieții. În consecință, sensul moral este acesta: deși viața omenească este mereu asemenea poziției întîmplătoare a acelui om, de foarte multe ori omenirea nu caută salvarea sufletului, ci, înconjurată de pericole mortale, se bucură, fără să ia seama la toate acestea, de efemeritatea momentului.

4. Lucrarea cu adevărat desăvîrșită, în care „demonul analogiei nu numai că prinde viață, dar în care, ca într-un fel de fișier, se organizează sistematic, este însă *Fiziologul*.

Am avut ocazia să vorbim mai sus despre noua circulație pe care o capătă, în epoca barocului, *Bestiariile* — varianta occidentală a acestei cărți populare —, așa că nu ne vom opri din nou asupra sa. De asemenea, apartenența la această carte a motivului „amărîtă turturea" a fost îndelung discutată iar analiza a evidențiat cît se poate de clar etapele prin care s-a laicizat.[11] Nu mai vorbim, apoi, de pătrunderea în folclor a unora din legende, problemă care a fost la rîndul ei cercetată cu toată atenția, tot așa ca și influența exercitată asupra artelor decorative ori asupra ornamentației sculptu-

---

[10] Cf. ciclul de *Întrebări și răspunsuri* în care se afirmă că omul a fost zidit din patru „stihii", adică: „din sînge și din flegmă și din fiere galbenă și neagră. Deci sîngele omului iaste fierbinte și apos și iaste făcut din vînt, iară flegma iaste rece și apoasă că iaste din apă, iar fierea galbenă iaste fierbinte și uscată și iaste din foc, iară fierea cea neagră iaste rece și uscată, aceia iaste din pămînt" (ap. N. Cartojan, *Cărțile populare*, II, p. 55).

[11] D. Russo, *Răspuns unui critic nepregătit*, în *Convorbiri literare*, XLII/1908, vol. II, p. 259—262 (reprodus în *Studii și critice*, București, 1910, în care este discutată și influența *Fiziologului* asupra *Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*), C. H. Niculescu, *Motivul „Amărîtă turturică"*, în *Studii italiene*, II/1935, p. 220—222. Atitudini similare, în sensul fidelității față de soț, sînt evidențiate și în răspunsurile la chestionarul lui Hasdeu (Ion Mușlea, Ov. Bîrlea, *Tipologia folclorului*, p. 291, în Gherăseni — Cîmpul, Galați, Mastacani — Prut, Poiana — Ialomița, Aroneanu — Copou, Șerbănești, Liești, Zăpodeni — Mijlocul, Hațeg).

rale (cel mai frecvent reprezentate fiind porumbița, pajura, cerbul, leul, acvila bicefală) [12].

Ca și în *Legenda despre Procla, soția lui Pilat*, apocrifă explicativă în care originea *viței de vie* este căutată în sîngele mîntuitorului, plecînd probabil de la alegoria prin care Isus s-a asemuit singur cu vița de vie (Ioan, 15, 5) [13], și ca în multe alte legende, și în ciclul *Fiziologului* interpretarea tinde spre o alegorie religioasă. Ea este cît se poate de firească, atîta timp cît aceeași „pastorală biblică" guvernează morfologia celor mai importante înțelesuri ale culturii secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea. Cu toate acestea, copiat de pe un alt manuscris de Costea Dascălul, la 1693, în Șcheii Brașovului [14], *Fiziologul* a fost introdus în cultura românească tot în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, deci odată cu toate legendele de care am vorbit mai sus, parvenind cunoscătorilor de slovenie într-o perioadă în care și în Occident texte similare se bucurau (iar) de o intensă circulație.

Să ne imaginăm deci, pentru un moment, situația specifică în care se afla ascultătorul acestei cărți, atunci cînd conținutul său, de adevărat manual de „zooepie" aplicată, i se desfășura în spațiul lecturii. *Cocorul*, pasăre din cele mai obișnuite în spațiul carpatic, apare mai întîi așa cum e cunoscut de toată lumea, strîngîndu-se „cătră sară", împre-

---

[12] Vezi, în ceea ce privește pătrunderea în folclor, M. Golescu, *Scholie la Scholia : Colindul cerbului*, în *Revista Fundațiilor regale*, V/1938, nr. 6, p. 666—668 și I. Barnea, *Legenda pelicanului...*, în *Biserica ortodoxă română*, LXI/1943, p. 225—229, iar, în ceea ce privește iconografia, M. Golescu, *Simbolica animală în sculptura veche*, în *Revista Fundațiilor regale*, VI/1940, p. 230 și Idem, *Motive de animale în sculptura decorativă și semnificarea lor simbolică în arta religioasă*, în *Buletinul Comisiei Monumentelor istorice*, XXXVI/1943, p. 36—42. Vezi, de asemenea, și răspunsurile primite la chestionarul lui Hasdeu, în Frumoasa — Tazlău și Corodu — Bîrlad, unde porumbelul „e nevinovat ca Isus Cristos fiindcă în rai sînt mulți porumbei" (ap. Ion Mușlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 292).

[13] N. Cartojan, *Cărțile populare*, II, p. 113—115. Vezi, de asemenea, și textul manuscrisului publicat de Al. Ciorănescu în *Cercetări literare* (după manuscrisul nr. 3806 din Biblioteca Academiei), I, 1934, p. 72, răspunsul la întrebarea CXXVII, din *Întrebări și răspunsuri*.

[14] Evident însă că aceasta nu este și cea mai veche traducere, din moment ce textul păstrat în Biblioteca Academiei sub nr. 1436 (cf. Margareta D. Mociorniță, *Traduceri românești din Fiziolog⟨Cel mai vechi text⟩*, în *Cercetări literare*, I/1934, p. 83—88, între p. 89—101, în text și facsimile) este doar cea mai veche copie manuscrisă cunoscută.

Scanned with OKEN Scanner

ună cu alții, ca „să mîie". Imediat apare însă un element nou, de imaginație, pentru că grupul de păsări își pune o „strajă", care, pentru a nu adormi, ține o piatră în gheare, sprijinindu-se pe un singur picior, în vreme ce celălalt e strîns sub aripă. Atunci cînd „adormitează" și-i scapă piatra, cocorul se sperie și țipă „cu glas mare", deșteptîndu-și tovarășii. Observația ține, pînă la un moment dat, de realitate: pasul cocorului, lungimea picioarelor, poziția în care stă nemișcat ore întregi, folosind numai un singur picior, erau cît se poate de cunoscute. Ceea ce urmează și ceea ce, de astă dată, ține de interpretarea cărții, este însă semnificația care se acordă tuturor acestor observații: pe un plan analogic, biserica este asemănată cocorului (și într-adevăr, bisericile noastre de lemn, cu profilul lor semeț, subțiri și înalte, întăresc o atare asociație), întrucît și ea „strigă", cu glasul clopotului, chemînd sufletul muritorului ca o strajă „ce te păzește de somnul morții" [15].

Cocorul nu mai poate fi, prin urmare, pentru cine a ascultat odată acest text, o pasăre obișnuită. De acum înainte, atunci cînd o va vedea, conținutul cărții, atît de limpede și de clar formulat, îi va reveni în memorie. Iar frumusețea acestei permanent reluate analogii stă tocmai în imposibilitatea de a afla în chip direct și rațional natura determinantului misterios care a permis-o de la bun început. Ceea ce înseamnă și că, din punct de vedere artistic, ascultătorul realiza, de fiecare dată, și încă într-un sens superior, chiar farmecul inițial al legăturii care se stabilea astfel cu realitatea.

Tot în raza acestei atitudini — care nu e, în fond, decît *minunarea* despre care am mai vorbit — poate fi situată și înțelegerea care se acordă animalelor mitice. Mecanismele asemănării nu îngăduie niciodată o îndepărtare absolută de realitate, întrucît, pentru ca fantasticul „să existe", trebuia să existe și „un model al realului", cu care să poată fi com-

---

[15] Motivul este comentat după fragmentul reprodus de N. Cartojan, în *Cărțile populare*, I, p. 237. Interesant este de remarcat că, în versiunea publicată de Margareta D. Mociorniță, interpretarea lipsește, pilda fiind mult simplificată și în celelalte elemente ale ei (cf. *Cercetări literare*, I/1934, p. 92). Acest fapt dovedește deci o îmbogățire progresivă a materialului în intervalul 1693 (1695?) — 1777, an din care datează cea de a doua copie, mult dezvoltată, editată de Mozes Gaster (în *Archivio glottologico italiano*, X/1886, p. 273—304, după manuscrisul nr. 1151, din Biblioteca Academiei).

Scanned with OKEN Scanner

parat. Iată cum arată *finixul*, care trăiește lîngă cetatea „Iliopol", pe „chedrii Livanului", fără să mănînce nimic timp de nouă ani, pînă i se umplu aripile „de mireasmă", perioadă după care pătrunde în biserică și arde pînă se face scrum, înviind a doua zi. Finixul e, spune *Fiziologul* românesc, o pasăre asemănătoare cu păunul, însă „prè frumoasă". Iar diferența, sub acest aspect, este asigurată în primul rînd de chipul „de împărat", cu coroană pe cap și cu încălțăminte în picioare, în vreme ce păunul are doar „cap de aur și de argint". Și iată acum cîteva nume comune de animale și păsări: *cipocamp, ghip, drachin, erodiu, chestreu, laurac, navarast, polipod, sarg, tarand, troct, fassa, frisna, falag, triglu, melanor, ihnivmon, chinamom, ipocamp, falagg, ciof, finez, endrop, neiasit, fil, stratocamil, pil* [16] etc.

5. Reieșind dintr-o figurație căreia i se păstrează cadrul *(Fiziologul)*, din compilațiile în care sînt cuprinse apocrife explicative *(Legenda despre Procla)* ori din pasajele *Albinușei*, acest al doilea *univers analog*, sugerat de conținutul nemijlocit al textului, este deci desprins din botanica și zoologia unei „realități calitativ reinventate", care primește o dimensiune în plus, printr-un complex sistem de relații simbolice. O atare figurație zoologică și antropomorfică poate apărea, în unele cazuri, și cu o funcționalitate literară nouă, elementele ei fiind folosite, în cadrul discursului epic, sub formă de personaje, ca de exemplu în *Fabulele* lui Esop și în *Povestea poamelor*. Inserția sa în text sub un atare chip presupune însă o nouă organizare simbolico-semnificativă, în care eventuala investitură analogică inițială se poate pierde ori poate căpăta noi înțelesuri.

Iată, în acest sens, cum este construită *Povestea poamelor*, în comparație cu textele pe care le-am analizat pînă acum,

---

[16] Vezi descrierea *finixului* în *Archivio glottologico italiano*, p. 278, și în N. Cartojan, *Cărțile populare*, I, p. 236, nota 1. Celelalte nume de animale, fără echivalentele lor moderne, întrucît am dorit să ilustrăm exotismul formelor originale iar nu corespondența cu acelea comune, au fost extrase din titlurile subcapitolelor manuscriselor nr. 1436, 1151, 2100, 3275, 1282, 3590, 938, 2158, 3218, 4274, 3548, 5299 din Biblioteca Academiei R.S.R., așa cum au fost reproduse în Mihai Moraru — Cătălina Velculescu, *Bibliografie analitică a cărților populare laice*, Partea a II-a, București, Editura Academiei R.S.R., 1978, p. 243—262.

Scanned with OKEN Scanner

dacă avem în vedere în primul rînd natura actanților ei literari. Astfel, acțiunea se petrece într-o vreme în care „împărățeau" *chitrul* și *gutuia*, dregătoriile fiind ocupate de *rodie* (= paharnic), *măr* (= logofăt), *cireașă* (= comis), *căpșună* (= clucer), *scoruș*ă (= postelnic) și *zarzără* (= stolnic). La împărat vine *strugurele* (= boier mare) care învinuiește pe *piper* (= sfetnic de taină), *cimbru* (= spătar mare), *știr* (= armaș) de trădare, aducînd, ca dovezi, mărturiile *mălinei* (= doamnă mare), *lintei* (= stareț), *stafidei* (= maică a călugărițelor), *fasolei* (= egumen) etc. La scaunul de judecată se înființează apoi *ceapa* (= boier mare), care jură pe *usturoi* (= frate), *hrean* (= socru), *praz* (= cuscru), *ridiche* (= soră), *morcov*, *pătrunjel*, *păstîrnac* (= nepoți) și pe *căpere* (= nepoate), că afirmațiile strugurelui sînt mincinoase, poruncind ispravnicilor ei *(lubenița, castravetele, anghinarea, lăptuca)* să aducă în fața judecății probele scrise pe care le posedă. În sfîrșit, în același loc sosește și *piersica* (= nobil feudal), de la Persida, aducînd vestea că, din India, a pornit la drum *zarzăra* (= un alt nobil), îndemnată de strugure, cu gîndul de a înfige „acul ei cel ascuțit" în grumazul împăratului. Complotul strugurelui fiind descoperit, acesta este blestemat să stea spînzurat „de lemn strîmb" [17] iar sîngele să-i fie băut de bărbați, cărora să le ia mințile.

6. În nici un alt mod nu ne putem însă apropia cu mai multă pregnanță de chipul în care erau redimensionate odinioară, în imaginar, valorile de conținut ale acestui al doilea univers analog, decît urmărind ilustrația de carte. Să revenim deci, în intenția de a ne edifica, la grafica manuscriselor, pentru a compara situația existentă acolo cu ceea ce am ob-

[17] Vezi, în ceea ce privește întreaga problemă, D. Russo, *Elenizmul în România*, în *Studii istorice greco-române*, II, p. 510—511, Ioana Andreescu, *Istoria poamelor*. Studiu. Text. Facsimile, în *Cercetări literare*, II/1936, p. 79—102, A. Camariano, *Poricólogos și Osparolcgos grecese*, în *ibidem*, III/1939, p. 33—40, iar în ceea ce privește pe Anton Pann, Ion Mușlea, *Între Ion Barac și Anton Pann. Paternitatea Povestei poamelor*, în *ibidem*, IV/1948, p. 211—218. O atenție deosebită merită, în același sens, articolul lui N. Iorga, *Un cîntec ardelenesc nou*, în *Revista istorică*, VIII/1922, p. 161—166, mai ales pentru observațiile făcute de autor în ceea ce privește existența unei tradiții poetice burlești, care s-a putut menține, în mediul școlilor de la Blaj, foarte multă vreme, pînă la Ion Budai Deleanu, de pildă.

Scanned with OKEN Scanner

servat mai întîi în text. Am ales, întrucît sînt reproduse și în ediția din 1974 a *Cărților populare în literatura românească*, fiind deci accesibile și publicului larg, două ilustrații cît se poate de semnificative, ambele cuprinse inițial în manuscrisul nr. 869 al Bibliotecii Academiei Române, creații ale lui Năstase Negrule. Prima, pe dimensiunea unei pagini întregi, ne înfățișează lupta care s-a dat în *Alexandria* cu furnicile uriașe care mănîncă oameni. Cea de-a doua se referă la lupta cu racii uriași. Să începem cu cea dintîi.

În ea, în prim-plan ne întîmpină un cort de culoare verde-pal, cu acoperișul mov, așezat în fața unui deal de aceeași culoare verde (ceva mai intensă). Pe acest cadru, în colțul din stînga-sus, apar și cîțiva copaci, profilîndu-se pe cer. În fața cortului, în poziții diferite, dar îmbrăcați în veșminte asemănătoare, se află patru còpii ale aceleiași figuri de ostaș al lui Alexandru Macedon. Colorate cu un mov similar celui folosit și pentru reprezentarea părții superioare a cortului, furnicile atacă. În același timp, peisajul, redat cît se poate de schematic, nu cuprinde nici un element (în afara petei de culoare de pe acoperișul cortului) care să atragă atenția, așa că privirile ni se fixează reflex în primul rînd asupra lor. Cu aspect de crabi uriași, acoperiți de o crustă chitinoasă, dar cu picioare de miriapod, în care se îmbucă un cap cu privire tîmpă, al cărui antropomorfism e subliniat și de mustățile lungi, tătărăști, închipuind un fel de tentacule nervoase, două furnici au coborît deja panta, după culme mai aflîndu-se cîteva. Față de ele, soldații greci, îmbrăcați într-un fel de caftane, cu profiluri lungi, fusiforme, înarmați cu lăncii subțiri, inexplicabil de drepte, par cu totul lipsiți de apărare. Unul dintre ei este chiar apucat de mijloc de una din furnici, fără să pară a fi manifestat vreun gest ferm de împotrivire.

Într-un chip asemănător este realizată și cea de a doua ilustrație, care cuprinde lupta cu racii uriași. În mod cu totul surprinzător, dar deosebit de edificator, mai ales în sensul atitudinii pe care o are ilustratorul față de peisaj, aici fundalul luptei este pur și simplu *o hartă*. Conturul formelor țărmului traversează cadrul (de la stînga spre dreapta, în semidiagonală) iar pe teritoriul pustiu, ocupat de ape sîngerii, stă scris cu majuscule: „Mare Roșie". Pe partea separată de diagonală (în stînga-jos) și colorată în aceeași tona-

Scanned with OKEN Scanner

litate verde-pal pe care am întîlnit-o și înainte, se află uscatul, pe care se profilează imaginea unui rac imens, de culoare roz, ținînd între cleşti doi ostaşi resemnați, cu capetele descoperite. Un al treilea, încă în libertate, îmbrăcat într-un caftan roz, foarte deschis la culoare, cu turbanul pe cap, încearcă să lovească fiara cu sulița. Spre deosebire de ilustrația anterioară, în cea de față racul este reprezentat cu toate însemnele stirpei sale, fără aspect humanoid. Ajung însă cleştile uriaşe, repetate în cazul fiecărei perechi de picioare, mandibulele şi privirile fixe (a căror goliciune este redată prin lipsă de culoare, în alb), pentru ca aspectul şi aşa hidos al animalului să se releve cît se poate de bine. Mărimea sa uriaşă este profilată pe spațiul teoretic al hărții, care devine dintr-o dată prea mic, asemenea unui decor de fotograf. Aceeași situație, apoi, dacă facem o comparație între dimensiunile uriaşe ale monstrului şi profilurile à la Modigliani ale soldaților prinşi ori dacă observăm subțirimea incredibilă a suliței de care cel de al treilea încearcă să se folosească. În fine, culoarea pastelată, delicatețea contururilor (trasate pînă la ultimul amănunt) contribuie, la rîndul lor, la realizarea unei unice impresii generale, deosebit de puternice.

În fond, mascat tot de influențele unui stil pictural cunoscut ori anterior practicat (acela bisericesc), identificabil în folosirea predilectă a profilurilor descărnate şi lungi, a culorilor pastel şi a liniei drepte, chipul în care este înțeles şi conceput fantasticul în desenele lui Năstase Negrule dialoghează, tot cu un tărîm al realelor, deci la fel ca în situațiile analizate în capitolul anterior *(B., I.)*. Mai mult decît atît, elementele străine împlîntate aici, într-o ordine a imaginarului pur, sînt alese mereu conform unei concepții unice şi relativ uşor sesizabile asupra monstruosului ca atare, în funcție de care, pe plan aperceptiv, acesta nu e decît un fel de alienare „retorică" a realului, fie sub aspectul proporțiilor hidoase, fie pe dimensiunea unui fel de inter-regn heteroclit. Deci, prin ceea ce au comun, cele două desene se şi aseamănă, apropiindu-se, în mod izbitor, sub aspectul construcției mesajului plastic, de înțelesul pe care îl are, în alte culturi, monstruosul inventat al emblemelor (aşa cum am încercat să-l conturăm în *Prefață* sau aşa cum îl definește E. Hector Ciocchini, ca mod „de descriere

Scanned with OKEN Scanner

a unei figuri *imaginate prin* imagini" [18]). În aproape toate imaginile analizate mai sus, pătrunderea „involuntară" a realității în ficțiune ne poate indica și intenția de a realiza o unică impresie de „irealitate reală". Iar dacă nu pierdem din vedere nici faptul că, în relație cu textul, rostul lor ilustrativ e înțeles doar ca pretext, putem spune că aceste „ilustrații" prezintă un caracter emblematic.

Privind lucrurile astfel, efectele se conjugă. „Irealitatea văzută" în imaginar, dincolo de ficțiunea textului, „spartă" prin acțiunea retoricii, se îmbină cu acel univers analog produs de analogiile textuale, prin narațiunea propriu-zisă. În plus, în ambele cazuri s-ar părea că există exact aceeași *situație comunicativă* (a barocului), din moment ce și în limbajul reprezentărilor plastice se realizează tot o înlocuire a unei calități cu „obiectul cel mai reprezentativ sau semnificativ al acestei calități, existent în lumea lucrurilor concrete"; din moment ce este vorba tot „de un repertoriu fizionomic universal (desprins, în cazul nostru, din realitatea imediat înconjurătoare — n.n.), capabil să servească pentru exprimarea tuturor conceptelor"; din moment ce și aici avem de a face cu același raport între *analogic*, *simbolic* și *alegoric*, prin care se vizează (în ultima instanță) „o semnificație majoră a ansamblului" [19].

7. Numai diferențele care apar în modurile de imaginare concretă a formelor lumii, care, pe plan mental, respectă, la noi, alte „manierisme de gîndire" (Gustav René Hocke),[20]

---

[18] Vezi mai sus, p. 106, nota 23.

[19] Vezi mai sus, capitolul III, secțiunea a 5-a.

[20] Gustav René Hocke disociază, din acest punct de vedere, „Romania" de „Germania", în sensul că între teoria literară a lui Baltasar Gracián și sistemul dezvoltat de P. Athanasius Kircher (în *Oedipus Aegyptiacus*, Roma, 1652—1655) ar exista de fapt diferența dintre două sisteme ale gîndirii manieriste, cel dintîi bazat pe „artificialitatea formei", iar cel de al doilea, pe „artificialitatea conținuturilor". În ambele spații culturale modul de elaborare a imaginii pleacă însă de la expresie, un rol important în alcătuirea metaforelor *(concetti)* avîndu-l emblemele, prin intermediul sistemului de „abrevieri violente" care apare încă de la Horus Apollo *(albină* = popor, *ochi* = dumnezeu, *cocor zburînd* = om inițiat în tainele divine, *șarpe mușcîndu-și coada* = lumea). În aria de cultură orientală, formele de manifestare ale „unui evazionism existențial analog" *(Manierismul în literatură* tr., p. 113), unde, ca în oricare alt tip de cultură, „metafora este în forma ei primară o autoapărare intelectuală a individului" *(ibidem)*, nu pot fi explicate însă prin aceleași diferențe, tot așa cum nu

Scanned with OKEN Scanner

împiedică fixarea rapidă a unor astfel de concluzii. Totuși, chipul în care prinde viață, în imaginar, acest al doilea nivel analogic, plecînd direct de la litera textului, întreține, după cum se vede, aceeași idee de delectare pe care o realizează (în sensul unei *para-retorici*), alegoria redusă la formulări nominale în pictura lui Arcimboldo sau procedeul literar cunoscut sub numele de *bodegón*, în literatura spaniolă.

În ultimă analiză, deci, experiența astfel înțeleasă a cărților populare de la noi satisface, în momentul receptării (prin recompunerea materiei lor în imaginar), aceleași orientări de gust și mentalitate ca și „metaforismul alegoric" ce ascunde un adevărat inventar de obiecte în *La dama del olivar* a lui Tirso de Molina ori în *La octava maravilla* a lui Lope de Vega (unde numele doñei Ana Arellano este reformulat în acrostih, din numele unor flori provenite din comparații). Or, dacă lucrurile stau astfel, sîntem îndreptățiți a afirma și că semnul cel mai potrivit sub care se impune a fi așezată percepția întregului inventar bestiaric, pe plan imaginar, trebuie să fie comun cu al tuturor celorlalte forme literare. Cu atît mai mult, cu cît puternica voință de *decorum* care domină, la un moment dat, fenomenul artistic occidental, în afara unei înțelegeri adecvate a raportului mimetic [21] (în sensul că senzorialul este preluat prn artificiu, la rîndul lui înțeles ca ingeniozitate șocantă), apare tot atît de frecvent în literatură ca și în artele plastice.

În fine, presupus încă demult, acest fenomen de reconstrucție analogică a imaginii lumii, sub diversele ei aspecte, prin corespondențe simbolice, a fost semnalat chiar textual. El apare la Quevedo, care descrie tot o nuntă a legumelor (nuntă la care se adună, pentru a-i sărbători pe „*Don Curechiu* și pe *Dona Varză*/de același sînge și aceeași castă",

---

poate fi vorba de exact aceleași efecte. Prezența unor *alte manierisme de gîndire* este deci cel dintîi element care se impune a fi luat în discuție, din moment ce orice „limbaj imagistic" presupune în cele din urmă o convenție, care apare pe planul acestor *forma mentis*, ca elemente ireductibile ale „disimulării" (deci în relația originară pe care o determină tot ele între „limbă, imagine și gest"). Aceasta este dealtfel și problema pe care ne-am pus-o pînă acum, fără să ne bazăm pe supoziții legate de analogii „textuale", riscante prin chiar felul în care sînt concepute, datorită diferențelor mari care există între structurile occidentale și aceea a culturii sud-estului european.

[21] Giuseppe Conte, *La caduta del rapporto mimetico*, în *op. cit.*, p. 87—88.

Scanned with OKEN Scanner

atît *ceapa*, în veşminte de văduvă, cît şi *mandarina, portocala, vişina, cireaşa, rodia, castana* ori *muştarul* [22]). El este prezent şi la Góngora, în *Polifemo*, unde ne întîmpină fantastica descriere a merindei din desaga ciclopului, la Lope de Vega, unde un păstor aduce iubitei sale daruri simbolic-comestibile (în speţă: *vişine, castane, gutui, struguri, prune, pere, nuci, creveţi, languste, păstrăvi, stridii, crabi*), pentru a nu mai vorbi de *El deleitoso* al lui Lope de Rueda, în care o anumită „tierra de Hanja" e descrisă într-o manieră care aminteşte, în mod surprinzător, chiar pe Ion Budai-Deleanu cu binecunoscuta sa descriere a raiului, întrucît acolo: „e un rîu de miere şi alături de el altul de lapte şi între rîu şi rîu e o fîntînă de turte de unt făcut cu zahăr, înşirate cu bucăţi de urdă ce cad în rîuri de miere încît parcă-ţi spun: mănîncă-mă, mănîncă-mă" [23] ş.a.m.d.

---

[22] G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, ed. cit., p. 68.

[23] În desaga lui Polifem ne întîmpină *perele*, într-un „leagăn de aur" (paie), palid „tutore" păzind coacerea fructelor (fetele), *merele renete*, cu coaja galbenă şi zbîrcită, la fel ca pielea femeilor anemice, dar cu miezul alb, asemenea celor vindecate cu ape feruginoase (cuţitul care taie mărul), *merele «ipocrite»* (roşii, înşelînd pe copii), *castanele* cu coaja ţepoasă şi *ghindele*, care au fost hrană „nevinovăţiei" iniţiale (cf. Dámaso Alonso, *Poezia spaniolă*, ed. cit., p. 281—297). La fel, în *Soledades*, sensul pe care îl are defilarea *şoimilor* dintr-o crescătorie, a *peştilor* dintr-un năvod, a *darurilor* aduse la nuntă ori a mîncărurilor puse pe masa unui ospăţ (*ibidem*, p. 291). Şi tot o succesiune dirijată a alimentelor apare la Lope de Vega (cf. G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, p. 253), ori la Calderón, Hofmannswaldau şi Du Bellay *(L'Olive)*, mai ales prin intensa folosire a asindetului (vezi, în acest sens, Leo Spitzer, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, în *op. cit.*, p. 266 şi urm., iar, în ceea ce priveşte literatura franceză, Helmut Hatzfeld, *Der Barockstil der religiösen klassischen Lyrik in Frankreich...*, p. 26). Un tip de enumerare similar celui folosit de Lope de Rueda, în *El deleitoso* (cf. G. Călinescu, *Impresii*, p. 249—250), apare şi în *Don Quijote* (ap. Helmut Hatzfeld, *Don Quijote als Wortkunstwerk*, 1927, p. 109, cf. Leo Spitzer, *op. cit.*, p. 278—279), fenomenul fiind observat, după toate probabilităţile, pentru întîia oară în 1926, atunci cînd Helmut Hatzfeld semnala modul analogic în care Cipriano Preis definea frumuseţea Justinei în el *Mágico prodigioso* (II, 18) ori felul în care apare acelaşi fenomen în *La vida es sueño* (I, 5), considerîndu-l un „tipischer sprachlicher Churrigurismus" (în *Der Zug zum Barock*, în * * *, *Die romanischen Literaturen von der Renaissance bis zur französischen Revolution*, Wildpark-Postdam, 1926, p. 208). A se observa, de asemenea, corespondenţa cu tema, specific barocă, a plenitudinii formelor naturale (Dámaso Alonso), prin intermediul *glumei conceptiste* ori a *personificării*.

Scanned with OKEN Scanner

Trebuie mereu subliniat că în cultura română fenomenul are în primul rînd o valoare plastică, senzorială (care se consumă doar pe dimensiunea imaginarului, plecînd de la text). De aceea, o asociație revelatoare se poate stabili, credem noi, cu Arcimboldo, cel care, la Praga, a realizat portretul lui Rudolf al II-lea din fructe și legume, în vreme ce elevii săi au stilizat compoziții similare utilizînd și cărți, oale de bucătărie, animale ori chiar trupuri de copii, în cazul chipului lui Irod [24]. Se poate spune că, născut într-un permanent joc al analogiilor, *cadrul* imaginar în care prinde viață, în genere, lumea cărților noastre populare se prezintă ca un prim-plan năpădit de obiecte. Iar ceea ce aceste obiecte „ascund", aidoma modelului nou al lumii pastorale ori ezoterismului emblemelor, este, în cele din urmă, aventura, aceea pe care cosmosul lor ne-euclidian o permite mai ales pe dimensiunea „visată" a orizontalei.

c. AVENTURA HELIODORIANĂ

1. O PRECIZARE ESENȚIALĂ: CĂRȚILE POPULARE NU SÎNT SCRIERI BAROCE. 2. ÎNȚELESUL, PENTRU ASCULTĂTOR, AL IDEII DE AVENTURĂ. 3. CÎTEVA ALTE EXEMPLE. 4. CICLUL ROMANELOR ORIENTALE. 5. EROUL-SIMBOL AL IDEII DE AVENTURĂ. 6. AVENTURA HELIODORIANĂ ÎN VEACUL LUMINILOR. 7. NOSTALGIA „MODELULUI UMAN". 8. O EVIDENȚĂ: ASIANISMUL LITERAR SINCRONIC AL CĂRȚILOR POPULARE ÎN CADRUL LITERATURII ROMÂNE VECHI. 9. CĂRȚILE POPULARE ȘI NAȘTEREA FORMELOR LITERARE MODERNE.

1. Așa cum au fost expuse pînă aici — lucru pe care sperăm să-l fi subliniat suficient, în fiecare etapă — investigațiile noastre n-au încercat să evidențieze decît un șir de fenomene istorico-literare specifice, care apar în procesul de circulație a cărților populare. Nu am avut deci în vedere originea lor și nici n-am încercat să demolăm opinia curentă

[24] Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint*, p. 246—247, și ilustrațiile nr. 168, 218.

Scanned with OKEN Scanner

și, credem, îndreptățită, care le stabilește un loc bine determinat în configurația fenomenului cultural autohton, plecînd de la ideea de crepuscul al feudalității de nuanță sud-est europeană. Cărțile populare românești nu sînt, în concepția noastră, niște scrieri baroce. Dealtfel, provenind din surse foarte diverse, unele din ele orientale, ca texte cărțile populare formează în primul rînd o literatură a traducerilor, foarte rar fiind vorba de prelucrări.

Încadrîndu-se fenomenului cultural de la noi, aceste texte au circulat însă în niște condiții specifice, pretîndu-se unor forme de receptare deosebite, foarte moderne pentru acele timpuri și despre care nu avem nici un dubiu că se încadrează cu totul barocului, indiferent de natura particulară a ceea ce se comunica. Asupra acestor chestiuni ne-am oprit, după cum s-a putut vedea, în prima parte a prezentului studiu, intitulată *Formele receptării*. Datorită existenței unor atari forme specifice de receptare, singurele care explică pătrunderea rapidă a conținutului unora din aceste cărți pînă în zone foarte îndepărtate ale folclorului, în cea de a doua secțiune amplă a cercetării de față, din care face parte și acest subcapitol, intitulat *Dimensiunile imaginarului*, am încercat să evaluăm natura și caracteristicile specifice ale zonelor de imaginație pe care lectura de tip public le-a însuflețit în ascultător. Iar, din acest punct de vedere, ceea ce am putut constata pînă acum, s-a dovedit, credem, suficient de interesant și demn de a fi relevat. Astfel:

a) Cărțile populare trăiau, în imaginar, pe baza unor forme de reconstrucție a conținutului textului ce admit conceperea unui principiu al convenției convenționalului, conform căruia realitatea nemijlocit înconjurătoare avea drept de cetate în chiar miezul adînc al ficțiunii ceea ce nu poate însemna decît că o atare conjuncție a ficțiunii cu realitatea producea, odinioară, o satisfacție estetică, satisfacție pe care am încercat s-o definim prin raportare la un context mai larg.

b) Tot așa, trecînd la examinarea raporturilor pe care textele le stabilesc direct, între diverse valori morale, etice sau religioase și anume „secvențe" ale realității (în sensul de fenomene fizice, animale și plante etc.) ori studiind modurile în care se alcătuiește fabulosul și fantasticul propriu-zis în astfel de texte, am putut constata că, pe plan

Scanned with OKEN Scanner

imaginar, odinioară era vorba tot de o conjuncție particulară a ficțiunii cu realitatea, pe care am încercat iarăși s-o definim prin raportare la un context mai larg.

Toate aceste operații nu au putut fi însă efectuate decît pentru că — așa cum am subliniat în mai multe rînduri —, în concepția noastră, natura și calitatea adevărată a fenomenului literar care s-a dezvoltat odată cu apariția cărților populare, trebuiesc căutate nu atît în texte și în originea lor, cît în relația care se stabilea odinioară între text și ascultător, în ceea ce aceste texte *deveneau* la lectură. Iar, din acest punct de vedere, apartenența la baroc a *fenomenului* cărților populare românești ni se pare, cel puțin pînă acum, deasupra oricărei îndoieli. *Desigur, și repetăm acest lucru, cărțile populare nu formează, pe teren românesc, o literatură originală și, cu atît mai puțin, o literatură barocă. Baroc este însă modul în care au circulat, felul în care au fost înțelese, chipul în care s-au modelat ele în sensibilitatea omului de odinioară, în calitatea indiscutabilă pe care și-au asumat-o atunci, aceea de primă experiență literară majoră petrecută pe teren românesc.*

Firește, în excursul de pînă acum am avut de cîteva ori ocazia să atacăm chiar organizarea nemijlocită a textelor, din care se pot desprinde, credem, o serie întreagă de argumente ce vin serios în întîmpinarea tezelor noastre, mai cu seamă în ceea ce privește constatarea organizării specifice a formei lor în favoarea citirii orale (II, 1). După cum am văzut, *Albinușa* se modifică, pe teren românesc, în intenția vădită de a sublinia regimul analogic din care trăiește substanța sa moralizatoare (II, 3). Dincolo de toate acestea există însă și o altă calitate a cărților populare care, plecînd de la text, putea căpăta, la lectură, în aproape toate situațiile, înțelesul unei a treia mari experiențe istorico-estetice (în ceea ce privește reconstrucția lor în imaginar), prin care ne apropiem din nou de registrele inconfundabile ale barocului. E vorba de amplitudinea pe care o căpăta, în ascultător, înțelesul ideii de aventură.

2. Din acest punct de vedere, al traseului pe care-l parcurge eroul, primul lucru care se cuvine a fi semnalat este, după părerea noastră, construcția epică a *Ethiopicei* lui Heliodor, carte sub semnul căreia poate fi pus întregul demers

Scanned with OKEN Scanner

narativ al aventurii din cărțile populare, indiferent de repercusiunile pe care lectura acestui roman le-a avut și asupra epicii occidentale a barocului [1]. Să-i rezumăm însă construcția, într-un mod cît se poate de succint.

Acțiunea începe cu descoperirea, la gurile Nilului, printre cadavrele unor pirați, a doi tineri nenorociți, Theagen și Haricleea, care încap pe mîna unui brigand, Thyamis, ce-i duce în „ținuturile Bucoliei", pe un „ostrov", după care este prins, la rîndul lui, de către alți pirați, care-i lasă pe primii doi în voia soartei. Găsiți peste cîteva zile de soldați ai guvernatorului Egiptului, tinerii nu reușesc să se mai întîlnească cu fostul lor paznic, grecul Cnemon, robul căruia fuseseră nu demult încredințați de către piratul Thyamis. Cnemon, găsit pe drum de un bătrîn egiptean, Calasiris, este dus în casa unui negustor bogat, cel ce pusese dealtfel la cale și expediția soldaților egipteni împotriva piraților. În acest loc poposesc deci Calasiris și grecul Cnemon. Și tot acolo începe cea de a doua acțiune a romanului, prin istorisirea lui Calasiris, fost mare preot în templul din Memfis. Ajuns la Delfi, pentru a asculta vocea oracolului, acesta cunoscuse un bătrîn slujitor al templului de acolo, care creștea pe fiica naturală a regelui Etiopiei, Haricleea. Aceasta se îndrăgostise, peste noapte, de frumosul Theagen, venit să ofere ofrande la mormîntul strămoșului său Neoptolem, în-

---

[1] Descoperit în biblioteca lui Matei Corvin și adus în Elveția de către un soldat german participant la războiul cu turcii din 1526, textul a fost editat mai întîi în greceşte, o versiune latină, executată de un umanist polon, fiind, la rîndul ei, foarte des tipărită (la Anvers, în 1556, la Lion, în 1611, la Paris, în 1619, la Francfurt pe Main, în 1631). Tradus în franceză (de Jacques Amyot, Paris, 1547), în spaniolă (Anvers, 1554, versiune reeditată la Salamanca, în 1581), apoi din nou în spaniolă (de Fernando de Mena, în 1587, versiune reeditată la Barcelona, în 1614, la Paris, în 1616, la Madrid, în 1615 etc.) ori în engleză (T. Underdowne, 1587), romanul grec a fost refăcut de A. Hardy, G.C. Croce, J.P. de Montalbán, Francisco de Quintana și Calderón. Influența tipului său de narațiune se resimte apoi în lucrările lui George de Scudéry, în opera lui Gomberville, în lucrările epice ale lui La Calprenède, la M-elle de Scudéry, în *l'Astrée* a lui Honoré d'Urfé, în *Zaïde*, de M-me de La Fayette, în *Euphues* de John Lyly. În Spania, influența sa poate fi mai bine evidențiată la Lope de Vega, Cervantes, Gracián, dar și în proza lui Gonzalo de Céspedes y Meneses, la Enrique Suáres de Mendoza, ori la Enrique de Zúñiga. Vezi, în acest sens, și articolul nostru *La prosa bizantina e il romanzo europeo nell'età del Barocco*, mai ales p. 164—165.

gropat lîngă templu. Cu ajutorul lui Calasiris cei doi încearcă să fugă (pe mare), dar sînt capturați de pirați, care duc corabia spre țărmul Nilului, unde se și încaieră între ei, Calasiris reușind la un moment dat să scape. Între timp, întrerupînd firul istorisirii, sosește stăpînul casei, aducînd-o pe Haricleea, ca prizonieră, după ce-l trimisese pe Theagen la Memfis. Aflînd adevărul despre iubirea pentru Theagen, acesta o eliberează iar ea, împreună cu Calasiris, pleacă spre capitală, deghizată în cerșetoare. Aici, cel de al doilea descoperă că Thyamis — brigandul care dăduse peste cei doi printre cadavrele însîngerate ale piraților — este fiul său, care, după îndelungata sa peregrinare, nu-l mai recunoaște. În consecință, înainte de a muri, Calasiris îl numește succesor în funcția de mare preot (Thyamis scăpase din robia celorlalți pirați), în dauna fiului mai mic, uzurpator. Soția guvernatorului Egiptului se îndrăgostește însă de Theagen, care îi respinge avansurile, motiv pentru care aceasta, stăpînă peste cetate în lipsa soțului, îi sortește iarăși pe cei doi pieririi, în ciuda faptului că fuseseră dați în grija lui Thyamis. În ultima clipă, aflînd ce se întîmplă, guvernatorul poruncește totuși ca Theagen și Haricleea să fie aduși în tabăra sa. Pe drum, ei sînt însă răpiți de etiopeni, care între timp înfrînseseră oastea egipteană, motiv pentru care ajung în tabăra împăratului Etiopiei, unde sînt sortiți arderii pe rug. Iarăși în ultima clipă, mama Haricleei își recunoaște însă fiica, iar cei doi îndrăgostiți se căsătoresc.

Relatat chiar și în această formă super-concentrată, subiectul romanului (cît se poate de complicat) este articulat, după cum se poate vedea, din două părți distincte: prima, care începe cu descoperirea celor doi tineri în regiunea gurilor Nilului, într-un morman de cadavre (ale piraților care răpiseră corabia în care ei călătoreau împreună cu Calasiris), și, cea de a doua, care debutează cu istorisirea lui Calasiris, în casa negustătorului, și cu aducerea Haricleei în acel loc, după ce fusese despărțită de Theagen. Între cele două, se insinuează spațiul amintirii, singurul care oferă o explicație și risipește „atmosfera de mister" (N. Cartojan) care plutește asupra primei părți a narațiunii.

Multitudinea incidentelor, numărul mare de aventuri, evenimentele stranii, atacurile piraților, eliberările și succesivele căderi în captivitate, condamnările la moarte și regă-

Scanned with OKEN Scanner

sirile neașteptate, travestiurile sînt contrabalansate, prin scene în care se deapănă interminabile dialoguri cu subiecte morale, punctate de monologuri oftate, de întoarceri rememorative, care toate, luate împreună, lungesc la nesfîrșit acțiunea, subliniind pînă la exasperare suferințele la care eroii sînt supuși și pe care le depășesc numai prin credința nestrămutată pe care o au în forța iubirii. Ceea ce domină epicul în construcția narativă a *Ethiopicelor* lui Heliodor este masiva sa extensiune, dezlănțuită pe dimensiunea unei inegalabile capacități de convenție, forță care alternează permanent planurile, în sensul rapidei treceri de la dialogul moral, în care pur și simplu uităm ceea ce s-a întîmplat înainte, la o secvență epică neașteptată, izbind prin insolit ș.a.m.d.

Iar *aventura heliodoriană*, așa cum am încercat să o sugerăm pe aceste cîteva pagini, se reface permanent, în întreg ciclul romanelor populare, indiferent de subiectul lor, întrucît structura episoadelor ori forma narării nu se supun unei ordini a verosimilului plauzibil, demersul epic cunoscînd o singură dimensiune, acea extensivă.

3. Iată, în acest sens, chipul în care se alcătuiește *Romanul Troiei*, care s-a bucurat de o circulație nu mai puțin largă decît celelalte.

Pelias, regele Peloponezului, temîndu-se de nepotul său Iason, îl trimite pe acesta în țara Colchidei, să aducă „pielea" berbecelui de aur. Pe drum, corabia poposește însă pe țărmurile „Frighiei", care se dovedesc neospitaliere (din cauza regelui ei), după care argonauții, ajutați de Medeea, cuceresc „pielea" berbecelui, întorcîndu-se în Grecia. Hercule, supărat din cauza tratamentului la care a fost supus în „Frighia", adună însă oștiri și cucerește Troia, luînd în captivitate pe Esiona, sora regelui ucis. Priam, regele următor, reconstruindu-și cetatea, cere înapoi pe Esiona, iar la răspunsul negativ al grecilor, trimite pe Paris să o răpească. Acesta debarcă pe „ostrovul Sitarilor", lîngă „capiștea" Afroditei, după care îndeplinește porunca. Răzbunarea grecilor nu întîrzie însă, fiind imaginată în 25 de războaie după care, la întoarcere, Ulise este ucis de „Felagon", fiul său natural (!).

Confuzia de planuri, caracteristică de asemenea modului în care se configurează aventura heliodoriană în cărțile populare, apare și în *Imberie și Margarona*, unde regele și

Scanned with OKEN Scanner

regina Proven̦tei îşi pun copilul să înve̦ţe pe Aristotel, Omir şi „Efripid" (!) filosoful, în vreme ce scutierul cu care Imberie colindă lumea devine Scuterie, nume propriu. În plus, mul̦timea întîmplărilor cauzate de focul iubirii caracterizează, în egală măsură, şi acţiunea acestui roman. Astfel, fuga lui Imberie şi a Margaronei (în originalul „curtois", petrecută înainte de căsătorie) se soldează cu o despărţire, cauzată de apari̦ţia unei privighetori. Scoţîndu-şi de la piept „engolpionul" dăruit de mama sa, Imberie o urmăreşte, îndepărtîndu-se de la locul în care îi dormea soţia, vreme în care un vultur i-l fură şi-l duce pe „un ostrov" spre care se îndreaptă şi Imberie, dar este prins de piraţi. Între timp, Margarona, care se trezise, pleacă plîngînd pe un drumeag ce o scoate la o mănăstire, de unde ajunge în Proven̦ţa, unde zideşte o alta, iar în trupul unei mrene găseşte „engolpionul" pierdut. În aceeaşi vreme, Imberie, ajuns vizir al sultanului din Cairo, pleacă în ascuns spre patrie, dar, coborînd pe o insulă (pentru a dormi), este părăsit de corăbieri, care nu mai reuşesc să-l găsească. Ajunşi în Proven̦ţa, aceştia duc la mănăstire butoaiele cu sare în care este ascunsă averea dobîndită de la păgîni iar Margarona o descoperă şi construieşte un spital cu 100 de „chilii". „Pescuit", la rîndul său, de o altă corabie, nefericitul Imberie ajunge în cele din urmă în aceeaşi mănăstire, disperat şi bolnav, unde este îngrijit chiar de Margarona, care-l recunoaşte numai după ce-şi povesteşte viaţa ş.a.m.d.

Aceleaşi lucruri se pot spune şi în legătură cu *Filerot şi Antuza*. Filerot, neconsolat din cauza refuzului împăratului de a-i acorda mîna fetei sale, rătăceşte „prin India", de unde se întoarce pentru a-şi ajuta patria în chip de „arap", avînd pe cort, ca emblemă, două păsări aflate în preajma unui foc, dintre care una e prinsă de aripă de un şarpe uriaş, alegorie în care, ca şi în motivul „amărîtă turturea", apare ideea „tovărăşiei" dintre doi iubiţi [2].

---

[2] Similitudinea de motiv, aşa cum a fost prelucrat el în poezia Văcăreştilor, apare şi din sensul pe care-l au versurile imprimate dedesuptul emblemei, ca *lemmă*: „Cu tovarăş am venit, vrînd să încălzim la foc,/Dar şarpele au simţit şi ne-au apucat pe loc./ Tovarăşul a scăpat, iar eu tot mă chinuiesc./ Dar cu-o aripă mă lupt şi gîndesc să biruiesc." (ap. N. Cartojan, *Cărţile populare*, II, p. 444). Vezi, în acelaşi sens, şi studiul lui C.H-Niculescu ori răspunsurile la chestionarul lui Hasdeu (p. 210, nota 1).

Scanned with OKEN Scanner

4. Şi tot un orizont similar se reface în *Alexandria*, în *Varlaam şi Ioasaf*, în *Archirie şi Anadam* ori chiar în ciclul romanelor orientale *(Sindipa şi Halima)*.

Lăsînd la o parte *Alexandria*, în *Varlaam şi Ioasaf* apare, după cum am mai arătat, împăratul Indiei, Avenir. Fiul acestuia, căruia i s-a menit că va întemeia o împărăţie în afara graniţelor celei părinteşti, trecînd la creştinism, este crescut izolat de lume, dar doreşte să o cunoască, aflînd „întristarea" chiar pe străzile cetăţii tatălui său. Tot aşa, în *Archirie şi Anadan*, unde vicleniile nepotului lui Archirie pe lîngă împăratul Sinagrip „al răsăritului" îl aduc pe acesta din urmă în împărăţia Egiptului, unde împleteşte funii de nisip pentru a lega nişte mînji şi se învoieşte să ridice o cetate în văzduh. În sfîrşit, fără a prelungi la nesfîrşit analiza, la fel stau lucrurile şi în romanele orientale, în care pildele din *Sindipa*, cu tot caracterul lor hazliu, ne poartă în Persia, pe vremea împăratului Kira, ori în *Halima*, unde canavaua basmelor ne îndreaptă spre cele mai fascinante împărăţii ale Orientului [3].

5. Cel mai reprezentativ tip de erou, cu care se contopeşte însăşi ideea de Aventură, aşa cum o înţeleg cărţile populare, este însă Alexandru Macedon.

Călărind pe năzdrăvanul său Ducipal, după ce, în copilărie, săvîrşise viteţii nenumărate, Alexandru se luptă cu Darie-împărat, cucerind cu „tunurile" cetatea „Antinei", ajunge la Rîm, unde intră în biserica lui „Solomon", cucereşte Englitera şi Ţara Leşească, de unde se întoarce în Egipt (este fiu natural al ultimului rege egiptean, Netinav),

---

[3] A se nota, în acest sens, şi că *O mie şi una de nopţi* a pătruns în Europa doar prin traducerea lui Antoine Gallaud (1646—1715), publicată între 1704—1708, la scurtă vreme Pétis de la Croix alcătuind şi o a doua colecţie de „povestiri orientale", intitulată *O mie şi una de zile*, tipărită la Paris, între 1710—1712. Pe baza acestor două surse se alcătuieşte o versiune greacă, tipărită la Veneţia, în 1757, după care s-a realizat, ca în multe alte cazuri, şi aceea românească. Să reţinem caracterizarea pe care i-o face N. Cartojan, pentru a ne explica rapiditatea cu care cartea s-a răspîndit şi la noi: „E un ciclu de basme fermecătoare, în care, în lumina miraculosului oriental, apare lumea împăraţilor din India şi din Persia, a sultanilor din Caşmir şi a califilor din Bagdag, cu palate aurite, cu viziri, cu dervişi, cu haremuri şi eunuci, cu hogi şi moschee, cu lampa fermecată a lui Aladin şi atîtea alte minunăţii" (*Cărţile populare*, II, p. 369).

Scanned with OKEN Scanner

pentru a zidi cetatea Alexandria. După un an, interval în care trece și pe la Ierusalim (lepădîndu-se de idoli în fața proorocului Ieremia), bate pe Darie (după ce-l vizitează în propria sa tabără), învinge pe Criș-împărat și, trecînd peste hotarele lumii cunoscute, ajunge pînă la Evantie-împărat și la porțile raiului, unde chiar îngerii lui Dumnezeu îl sfătuiesc să „se întoarcă în lume". În sfîrșit, colindînd prin pustietăți, Alexandru trece hotarele Indiei, unde se luptă cu Por împărat (pe care îl ucide într-o scenă de turnir), ajunge în Țara amazoanelor și a Mersidonului, de unde pătrunde în iad.

Ușor de spus în ce măsură viața aventuroasă a marelui conducător de oști a putut înflăcăra mințile și inimile celor ce-i ascultau istorisirea. La vremea sa, însuși Miron Costin crezuse de cuviință să ia atitudine în această privință, arătînd că adevărata viață a eroului o găsim la „Plutarhŭ" iar nu în minciunile pe care le spune acea „Alexandrie din grecie ori dintr-o altă limbă scoasă pre limba țării noastre, plină de basne și scornituri".

6. Să încercăm însă să raportăm constatările făcute mai sus la înțelesul pe care îl acordă valorilor ficțiunii primii traducători moderni ai literaturilor apusene, ale căror opțiuni au fost folosite și ca argument în favoarea „occidentalizării" culturii românești de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea printr-un apel direct la iluminism și la neoclasicism.

Intrăm astfel în ceea ce se cheamă explicația exterioară a fenomenului literar, deși, după cum se va vedea, nu avem de gînd să punem sub semnul unor traduceri tîrzii, oricare ar fi ele, fenomenul autohton și, cu atît mai mult, să înțelegem prin baroc o adaptare mecanică la un gust revolut. Alături de traducerile care răsădesc direct, în cultura română, literatura barocului apusean, unui tratament similar vor fi însă supuse, în respectiva epocă, și lucrări de cu totul altă origine, potrivit aceleiași înțelegeri a structurilor epice pe care o ctitoriseră, cu mult înainte, cărțile populare.

Să luăm, în acest sens, mai întîi traducerile care provin cu adevărat din literatura barocului. Cămărașul Constantin Vîrnav traduce din grecește *Zăbava sau batjocura fanteziei* — cunoscută prin două copii, din 1786 și 1788 —,

Scanned with OKEN Scanner

care nu este altceva decît culegerea de diatribe poetice a scriitorului Gian Francesco Loredano (1607—1661), apărută postum, în 1671, cu numele *Gli scherzi geniali* (autor care mai semnase și o culegere antumă de *Respiri poetici* ori romanele *Dianea* și *Adamo*).[4] Paharnicul Iordache Dărmănescu tălmăcește apoi direct din limba franceză — în 1783 — *Alcidalis et Zélide*, roman al prețiosului V. Voiture (apărut în 1658), cu titlul *Istoria lui Alțidalis și a Zelidei*[5], în vreme ce *Les Aventures de Télémaque*, ale abatelui Fénelon, din 1699, devin — în 1772 — *Întîmplările lui Telemac*[6]. Cunoscutul roman al spaniolului Baltasar Gracián, *El Criticón*, despre care am mai avut ocazia să vorbim, apărut în trei

---

[4] Vezi, asupra traducerii românești, Al. Piru, *Istoria literaturii române de la origini pînă la 1830*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1977, p. 428, iar asupra personalității lui Gian Francesco Loredano, Nina Façon, Doina Condrea-Derer și Andreea Vanci-Birtolom, *Literatura italiană*, București, Editura Enciclopedică Română, 1974, p. 133, 146, 148, 155, 158, 160, 163.

[5] Romanul este, prin excelență, un produs al saloanelor Catherinei de Rambouillet, frecventate și de V. Voiture, saloane care, pe la 1630, ajunseseră la cea mai înaltă strălucire. Asemenea celor cinci volume din *l'Astrée*, interminabilului *Polixandre* al lui Gomberville ori lui *Artamène*, tipărit de M-elle de Scudéry, în ceea ce privește apariția sentimentului de iubire trama narațiunii este inspirată de *Dafnis și Hloe*, tradus tot de Jacques Amyot, în 1558, și retipărit în 1609 (*Dafnis*—numele unui păstor din idilele lui Teocrit; *Hloe* — „iarbă sau grîu abia încolțit, verde crud"). În schimb, senzaționalul aventuros prinde viață pe baza schemei *Ethiopicei* lui Heliodor. Sub acest aspect, narațiunea e dominată apoi de tribulații prin spații exotice, mai ales africane (a căror apariție se face simțită încă din *Les chastes et infortunées amours du Baron de l'Espine et la Lucrèce de la Prade*, de Nervèze, apărut la Paris, în 1598) și de travestiuri ingenioase. Cele din urmă apar încă din *Les Bergeries*, de Nicolas de Montreux (Paris, 1585), unde Catula pleacă în căutarea lui Delio îmbrăcată în haine bărbătești, dar este prinsă de turci, tot așa cum, în *l'Astrée*, procedează și Melandra (ap. N.N. Condeescu, *Istoria lui Alțidalis și a Zelidei, unul din primele romane franceze în limba noastră*, în *Academia română, Memoriile secțiunii literare*, Seria III, Tom. V, Mem. I, p. 107—150). Dealtfel, lucru știut, romanul este considerat chiar una din reușitele deosebite ale epicii barocului.

[6] Cf. Nestor Camariano, *Influența franceză în principatele române prin filiera neogreacă*, în *Revista Fundațiilor regale*, IX/1942, nr. 2, p. 403, nota 3, și N.N. Condeescu, *art. cit.*, p. 107—108. Vezi, de asemenea, și Olga Cosco, *Primele cărți franceze traduse în românește. Istoria lui Carol al XII-lea de Voltaire*, în *Cercetări literare*, I/1934, p. 102—103, asupra apartenenței la baroc a romanului lui Fénelon pronunțîndu-se Helmut Hatzfeld, Adrian Marino și alții.

Scanned with OKEN Scanner

volume, între 1651 și 1657, este tradus și tipărit la Iași, în 1794, sub numele *Critil și Andronin*[7], într-o vreme în care Costache Stamati traduce de două ori (o dată din grecește și a doua oară din franțuzește) nuvela *Galatée*, imitată de Florian după Cervantes[8], sub numele *Galatia* sau *Galatie*. În sfîrșit, aceleiași tradiții, care se continuă în secolul al XVIII-lea occidental din literatura barocului, i se poate încadra *Bélisaire*, al lui Marmontel, scriere „asemănătoare cu *Viața lui Marc Aureliu* de Guevara și cu *Principele* lui Machiavelli", tradusă atît de Costache Conachi, cît și de Samuel Micu[9], ori romanele *Numa Pompilius* și *Sophro-*

---

[7] Romanul a fost tradus în grecește, la 1754, de Ioan Ralis și, a doua oară, tot în grecește, de un anonim. Din această limbă s-a realizat apoi și versiunea românească, tipărită cu binecuvîntarea mitropolitului Iacov Stamati, din care un exemplar a aparținut și lui Mihai Eminescu (cf. Alexandru Elian, *Eminescu și vechiul scris românesc*, în *Studii și cercetări de bibliografie*, I/1955, p. 157, Dan Simonescu, *Un roman spaniol în Moldova secolului al XVIII-lea*, Iași, 1946, Ariadna Camariano-Cioranu, *Precizări și identificări privind unele traduceri românești din greacă (sec. al XVIII-lea)*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XXII/1973, nr. 2, p. 271—279, și Adrian Marino, *Les premièrs echos baroques et maniéristes dans la littérature roumaine*, în *Baroque*, 1973, nr. 6, Montauban, p. 161—162).

[8] Ap. Al. Piru, *Istoria literaturii române de la origini la 1830*, p. 437, și Nestor Camariano, *Influența franceză prin filiera neogreacă*, p. 403, nota 7. Este interesant de remarcat că, după cum ne arată și o descoperire mai nouă, la început literatura spaniolă a barocului ne parvine prin prelucrări franceze (ulterioare). Astfel, textul cu numele *Viața domnului Heruvim de la Ronda*, din manuscrisul nr. 46 din Biblioteca Academiei R.S.R., s-a dovedit a fi *Le Bachelier de Salamanque ou Mémoires et aventures de Don Chérubin de la Ronda*, publicat, în 1736, de Alain-René Lesage (1688—1747), prelucrare a unui roman picaresc. Tălmăcită în 1793, „această istorie" care „s-au scos de pe niște tetradi spaniolești în dialectul franțozăsc" (după care apoi a fost tradusă și „în limba moldovenească") este, în consecință, cu mult mai veche decît traducerea făcută de Scarlat Tîmpeanu, în 1826, după *Lazarille de Tormes (Întîmplările lui Lazarilă Torma)*, tipărită la București, în 1839 (cf. N.A. Ursu, *Un roman francez tradus în secolul al XVIII-lea*, în *Cronica*, nr. 14/479, din 4 IV 1975, p. 5). Aceeași filieră franceză o urmează apoi multe din tipăriturile ulterioare, cum e, de exemplu, cazul lui *Don Quijote*, care e tradus și publicat (în 1840) de Heliade după *Don Quichotte de la Manche*, traduit de l'Espagnol par Florian, Paris, 1799, situație care se datorește și faptului că limba franceză era — de la un moment dat — mai bine cunoscută (cf. și Al. Popescu-Telega, *Încercări de traduceri ale lui Don Quijote în românește*, în *Revista Fundațiilor regale*, IX/1942, nr. 1, p. 144).

[9] Traducerea lui Samuel Micu, tot așa ca și celelalte traduceri literare ale sale, nu s-a păstrat (ap. Al. Piru, *op. cit.*, p. 447).

Scanned with OKEN Scanner

nyome, ale cavalerului Florian, traduse de Ioan Cantacuzino, în 1796 *(Numa Pompilie)* [10], și, respectiv, de Iordache Slătineanu, în 1797 *(Istoria lui Sofronim)*.

În ideea de a nu crea și menține o nedumerire, să facem însă și o comparație directă între două asemenea cărți. *Istoria lui Sofronim* are ca subiect dragostea dintre Sofronim și Harite (Carite), fiica primului magistrat al Miletului. Cel dintîi, discipol al lui Praxitel, este alungat de părintele fetei pe o insulă, între timp din oraș fiind furată de pirați statuia Venerei, pe care nimeni, în afară de Sofronim, nu poate să o refacă. Chemat înapoi, el își alege ca model pe Harite, „travestind-o" în piatră. Aceleași lucruri, în ceea ce privește relevanța epicului, în *Istoria lui Alțidalis și a Zelidei*. Pentru a scăpa de căsătoria cu ducele Tarentului, Zelida trimite în locul ei pe Erminia iar ea pleacă în Sardinia, dar, pentru a scăpa de niște pirați, se îmbracă bărbătește și ajunge în Tripolitania, sub numele de Zelidan. Între timp, Alțidalis, aflat în căutarea iubitei, ajunge în Tarent și pătrunde în iatacul Erminiei, dar este surprins și rănit de soțul acesteia. Îmbogățind chiar și originalul, traducerea românească continuă apoi cu episodul scrisorii deschise de Alțidalis (întrucît aceasta era destinată pseudo-Zelidei), de unde află că adevărata Zelida e în Africa, unde pleacă și el, în cea mai mare grabă, cu o corabie. Și abia după alte multe peripeții, cei doi ajung din nou împreună și se căsătoresc.

Sau, în comparație cu amîndouă, acțiunea din *Numa Pompilie*. Crescut într-o pădure, Numa vine la Roma, unde regele Romulus îi oferă pe fiica sa, Hersilie, de soție, persoană de care cel dintîi scapă însă fugind în munții Apenini, unde întîlnește pe păstorița Anaisa, fata unui mag, Zoroastru, de care se îndrăgostește și pe care o părăsește, în cele din urmă, doar pentru a se urca pe tronul Romei, fiind conjurat de umbra regelui Tatius.

Aceleiași nevoi pentru fabulos și intrigă complicată, pentru aventură punctată de intervenția unor pilde „moral-

---

[10] A se reține că, atît Nestor Camariano (*art. cit.*, p. 404, notă), cît și N.A. Ursu *(ibidem)* antedatează reducerii lui Ioan Cantacuzino (ap. Al. Piru) versiunea lui Alecu Beldiman, făcută fie în 1795 (Nestor Camariano, cf. manuscrisul nr. 3192, din Biblioteca Academiei Române), fie în 1794 (N.A. Ursu).

Scanned with OKEN Scanner

nice" îi servesc și povestirile sau romanele care vin din cu totul alte surse. Astfel, în 1799 se traduce romanul pastoral grecesc al lui Eumathios Macrembolítis (transpus, în 1729, și în limba franceză), *Întîmplările lui Ismin și ale Ismeniei*; în 1818 un anonim traduce *Mirtil și Hloe*, „pastoralul" pe care Asachi îl prelucrase deja, după Gessner și Florian; în 1830 Stanciu Căpățîneanu avea tălmăcit „romanțul" *Nimfele de la Diotima*. Și tot într-o ordine tematică similară pot fi de fapt încadrate *Bordeiul indienesc* al lui Bernardin de Saint-Pierre, tipărit de Leon Asachi, la Iași, în 1821, *Paul și Virginia* (aparținînd aceluiași autor), tradus de Iancu Nicola, în 1827, ori chiar romanul doamnei de Tencin, publicat de Simion Marcovici, în 1830 (cu subtitlul „romanț moral"): *Viața contelui de Comianj sau triumful virtuții asupra patimii amorului*[11]. *Mutatis mutandis*, în același context este de semnalat — fenomen deosebit de caracteristic pentru gustul literar al iluminiștilor ori chiar al corifeilor Școlii Ardelene — că Samuil Micu tradusese, alături de *Bélisaire*, al lui Marmontel, atît romanul popular *Varlaam și Ioasaf*, după versiunea lui Leonardo Salviati (1541—1589), participant la polemica stîrnită de apariția *Ierusalimului eliberat*, cît și *Viața și fabulele lui Esop*; că Mihai Boiagi (1780—1843) se străduia să traducă, pe la 1821, *Lumea închipuită* a lui Comenius; că Dimitrie Țichindeal publica, la Buda, o culegere de fabule esopice, în 1814 (traduse din Dosithei Obradovici); că Iacov Stamati patronează traducerile din Gracián și din Ioanichie Galeatovschi, din a cărui carte de minuni ale Maicii Domnului se va desprinde apoi și o nouă carte populară: *Genoveva de Brabant sau Triumful nevinovăției*.

Iată, însă, cu rost eminamente ilustrativ, numai două nume (deosebit de sugestive), alese dintre cele ale publicațiilor lui Vasile Aaron: *Perirea a doi iubiți, adecă jalnica întîmplare a lui Piram și Tisbe, cărora s-au adăogat mai*

---

[11] Vezi, în acest sens, N. Camariano, *op. cit.*, p. 405—408, și G. Călinescu, *Cavalerul de Florian, Salomon Gessner, Bernardin de Saint-Pierre*, în *Jurnalul literar*, 1948, nr. 3, p. 16—43, A. Cioran-Camariano, *Spiritul revoluționar francez și Voltaire în limba greacă și română*, București, 1946, N. Iorga, *Études roumaines, II, Idées et formes littéraires françaises dans le sud-est de l'Europe*, Paris, Editura J. Gamber, 1924, p. 139—155, Al. Piru, *op. cit.*, p. 428—438.

Scanned with OKEN Scanner

pe urmă nepotrivita iubire a lui Echo și Narțis, Sibiu, 1807; *Istoria lui Sofronim și a Haritei cei frumoase, fiicei lui Aristef, mai marelui din Milet*, Sibiu, 1821. Și iată altele, care apar la Ioan Barac, unde caracterul analitic al tuturor formulărilor pare a mărturisi chiar o întărire a gustului pentru aventura arborescentă: *Istoria despre Arghir cel frumos și despre Elena cea frumoasă și pustiită crăiasă, adecă o închipuire supt care se-nțelege luarea Țării Ardealului prin Traian Chesariul Romaniei*, Sibiu, 1801; *Paginile cele minunate ale vestitului și viteazului craiului celui grecesc din Itaki, Odiseus, scoase după istoriile cele vechi ale Troadei*, manuscris, 1816; *Risipirea cea de pe urmă a Ierusalimului care s-a împlinit după cuvîntul ce s-a zis că nu va rămîne piatră pe piatră*, București, 1821; *Amorul prin carele s-au alunecat și s-au ofticat Lucreția din cetatea Suna în Italia din care i s-au tras și moartea*, manuscris, 1826; *Întîiul corăbier carele au scornit corabia pe mare și cu îndrăzneală au trecut marea la Melida ce au iubit-o din vis, pre nevăzute*, manuscris, 1828; *Bunătatea și înalta milostivire a craiului Chiru al perșilor* (care e de fapt un episod din romanul *Artamène ou Le grand Cyrus*, tipărit în 10 volume de M-elle de Scudéry, între 1649—1653, cu totul reprezentativ pentru evoluția prozei barocului european).

Și iată, încheind acest excurs în ceea ce am putea numi prelungirile *aventurii heliodoriene* în epoca luminilor, fapt care dovedește încă o dată inconsistența postulatului referitor la întrepătrunderea firească dintre ideologia unui curent și evoluția astfel determinată a gustului artistic, un ultim titlu. E vorba de acela dat adaptării versificate a romanului galant al lui Leonhard Rost, *Die Türkische Helena*, 1710 (devenit, în 1723, *Der unvergleichlich schönen Türkin wundersame Lebens und Liebes-Geschichte*), care, în românește, sună în felul următor: *Patimile cele mari și minunate ale unei mademoizelle cu numele Cartigam, care fusese fiica unui pașă turcesc, anume Ibrahim de la Anadol, și ea căzuse în robia creștinilor cînd au bătut pre turci și i-au scos din țara ungurească, din Buda, capitala țării unde lăcuisă pașa turcesc mulți ani, apoi fu botezată Hristina în Pariz și făcută grofiță*, manuscris, 1845—1846.

Scanned with OKEN Scanner

7. Fără îndoială, pentru cititorii familiarizați cu o anume imagine despre ceea ce ar trebui să fie cărțile populare în cultura română (imagine stabilită de istoriile literare tradiționale), raportarea la baroc, așa cum a fost făcută pînă acum, ar putea lăsa, ca interpretare, impresia unor echivalențe deconcertante, prea de tot „noi" în comparație cu ceea ce se știe despre respectivele texte din diverse alte puncte de vedere. Date fiind permanentele sublinieri ale relațiilor lor cu folclorul (pe care le-am așezat în subsolul paginilor), s-ar putea insinua și o anume confuzie, relativă la valoarea „barocă" a folclorului ca atare. În altă ordine de idei, statutul incert pe care îl au cărțile populare pînă și din perspectiva vocii auctoriale [12], în ciuda imensei influențe directe pe care au exercitat-o asupra maselor celor mai largi, a impus și să începem analiza prin a formula unele observații foarte specializate (așa cum s-a putut vedea în capitolul referitor la *formele receptării* și, în special, în secțiunea referitoare la *codul lecturii*), mai greu de străbătut chiar și de către un cititor cu relativă bunăvoință.

Cu toate acestea, provenind din cele mai diverse surse, din Orientul arab ori din Bizanț, dar ajunse la noi tîrziu, prin intermediar slav ori prin compilații grecești, de cele mai multe ori tipărite la Veneția, manuscrisele despre care vorbim au circulat, și încă deosebit de intens, timp de sute de ani, fiind *traduse* , *copiate*, și, uneori, *împodobite* cu minunate ilustrații color.

Problema centrală care apărea astfel în fața cercetării, ignorată în mare măsură de studiile efectuate anterior, se referea, prin urmare, la *felul* în care erau receptate, la *modul* în care s-au citit, de unde și alte cîteva obiective derivate, cum sînt cele referitoare la *păturile sociale* pentru care au fost copiate, la *gustul* căruia i-au venit în întîmpinare ș.a.m.d. Căci respectivele chestiuni n-au fost niciodată evaluate în mod consecvent, probabil și din convingerea că tot ceea ce se putea spune despre textele pe care le-am avut în vedere

[12] Vezi asupra importanței pe care o au vocile auctoriale în construcția epicului, prin legătura pe care o stabilesc cu ideea de paternitate, din punct de vedere istorico-artistic, Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, tr., București, Editura Univers, mai ales p. 224—226.

Scanned with OKEN Scanner

s-a spus atunci cînd ele au fost studiate din punct de vedere filologic ori atunci cînd li s-a stabilit originea nucleului tematic. Problema apariției primei literaturi de ficțiune pe teren românesc n-a fost deci elucidată, pînă acum, decît dintr-un singur punct de vedere. Și aceasta cu toate că la baza investigațiilor stă o muncă impresionantă, de neimaginat în absența unei pregătiri filologice care, pentru a fi dobîndită, a necesitat străduințe îndelungate și susținute.

Noi n-am ignorat (și nu ignorăm nici o clipă) valoarea și necesitatea unui asemenea efort. Chestiunea pe care am considerat-o și o considerăm importantă și asupra căreia ne-am oprit mai sus se referea însă la natura și la direcția unui alt efort, cel de interpretare con-textuală, din moment ce, după cum am subliniat mereu, nu mai putem crede că e destul a stabili proveniența unui text și originea temei pe care o tratează pentru a conchide că am spus și totul despre el, adică fără a lua în considerare și *viața sa*, pe teren românesc. Iar de importanța faptului ne putem da seama și din aceea că un „eseu asupra modelelor umane" (Al. Duțu) [13] pe care le presupun cărțile populare nici n-a fost ela-

---

[13] În interesantul său *Eseu în istoria modelelor umane*, București, Editura Științifică, 1972, Al. Duțu realizează doar un excurs occidental într-o atare problematică, ținînd de maxima generalitate a interpretării „orizontului lumii". Pe respectiva canava se profilează, ca într-o galerie, o serie întreagă de „modele umane", desprinse din „plăsmuirile elaborate în cetățile italiene", din „meditația moralistului francez" ori din lumea care se naște „între pereții teatrului elisabetan, pe scena versailleză sau în salonul veacului luminilor, pe drumurile pelegrinului în exil" (e vorba, în această ultimă sintagmă, de Byron, p. 277). În concepția autorului, între *erou* și *mizantrop*, *l'honêteté* este apoi categoria care, în secolul al XVII-lea, cumulează „calitățile elaborate de o societate care a urmărit să-și afirme prestigiul prin propensiunea unui tip de civilizație" (p. 196), singur *eroul* fiind modelul uman care a transmis culturii române „trăsăturile sale majore", în secolul al XIX-lea (vezi, în acest sens, capitolul *Gînditorul și șobolanul*, p. 143). Privind însă lucrurile din punct de vedere istoric, cultura română scrisă a beneficiat, spune, în continuare același autor, și de aportul „vitalității neîntîlnite" a „proverbului și pildei populare", reunite, la Miron Costin, de exemplu, cu „observarea unor calități memorabile ale străinilor", tot așa cum în « cărțile de înțelepciune » „s-au strîns aspirațiile colectivității". Ne putem însă întreba, cu suficientă îndreptățire, credem noi, în ce măsură („așa cum un studiu aprofundat ar putea să reliefeze") cultura română veche se poate totuși înscrie, plecînd de pe aceste baze, în „curentele europene care au pus în centrul atenției lor problematica modelului uman: umanismul renascentist, iluminismul, roman-

borat, despre cititorul și, mai cu seamă, despre ascultătorul lor, perpetuîndu-se încă imaginea prăfuită a feudalului în anteriu și giubea, vieţuind într-o margine uitată a Europei.

Retorismul grandilocvent al formelor de narare, accentuat de retorica involuntară pe care o oferă textului vocea, schematismul organizării discursului, pe diversele sale etaje, ori complicatul arabesc analogic al corespondențelor botanice, zoologice și antropomorfice, asociate cu nesecata putință de a inventa în marginea vorbită a textului, deși intuite ori presupuse „în mod firesc", n-au putut, în consecință, să întunece imaginea unui Dinicu Golescu primitiv, „înspăimîntat" de vederea vaporului cu aburi ori „paralizat" de emoție în fața imaginilor dintr-o pinacotecă budapestană.

8. Adunînd laolaltă toate cele observate mai sus, de la formele receptării la modurile de recompunere, în imaginar, a conținutului textual al cărților populare, concluzia la care ajungem, urmărind viața vie a textelor, este că, în secolele XVII—XVIII, s-a conturat și a existat *o fermă tradiție autohtonă a iregularului*. Ea reieșea din confluența unor alte „cîmpuri de tensiune" [14] decît acelea ce dominau Europa post-renascentistă, dar la fel de fertile. E vorba, în acest sens, de figurația simbolică animalieră a *Fiziologului* (varianta orientală a *Bestiariilor* occidentale), din care putea prinde viață, prin relatare, fabulosul heteroclit al ființelor imaginare (construind, în mințile ascultătorilor, un adevărat *panopticum* de embleme învăluite de aura unor înțelesuri

---

tismul" (p. 279). Și aceasta deoarece, înțelese în stricta lor succesiune istorică, modelele umane occidentale nu s-au putut totuși reface, în cultura română, printr-o adopțiune sincronică, ideea de racordare firească pe care Al. Duțu o sugerează în *Epilog* întreținînd o senzație incertă. Marile schimbări care au produs cunoscutele mutații în ordinea valorilor umane occidentale se pot oare întrevedea, ca sens evolutiv, și în perimetrul cultural oriental, care se modifica conform propriilor sale structuri? Oare caracterul său tradițional, dominat de invariante care au „propriul lor corp", nu impune deducerea unui sens calitativ intern, care numai pe această bază poate fi comparat?

[14] Expresia aparține lui G.-R. Hocke și apare în chiar titlul unuia din capitolele cărții sale, *Manierismul în literatură*, intitulat *Ascunse cîmpuri de tensiune ale Europei*, ed. cit., p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

ezoterice); de divergența analogică a ficțiunii vorbite, care trăia într-o „irealitate reală" (deci ca și cum același trup al realității nemijlocit înconjurătoare ar lua mereu forma unui alt „vis", a cărui construcție amintește permanent ceva din inextricabila juxtapunere de retorte, serpentine și alambicuri ce fierb în laboratorul unui alchimist). E vorba, în fine, de existența „nemișcătoare" a unui întreg univers ierarhizat, în care funcționalizarea epică a varietății de forme animaliere și botanice îndreaptă, la rîndul său, cercetarea către concluzia unui *asianism literar sincronic al culturii române vechi*, într-unul din sectoarele ei deosebit de importante (asianism pe care îl presupune, în egală măsură, și figurația „pastorală" pe care o capătă realitatea în cadrul unui decor inventat) [15].

9. Cărțile populare românești nu sînt însă, lucru pe care l-am mai arătat și pe care dorim să-l subliniem încă o dată, texte baroce în sensul propriu-zis al cuvîntului, deși unele din ele, cum e, de pildă, *Erotocritul* (la care s-ar putea adăuga *Istoria lui Alțidalis și a Zelidei*, *Viața lui Bertoldo și a lui Bertoldino* etc.), provin într-adevăr dintr-o literatură occidentală de acest tip. Pe planul larg al istoriei noastre culturale, ele mărturisesc, cu toate acestea, apariția și consumarea unui *fenomen* literar care se înscrie din plin în tiparele internaționale ale baroculu:

[15] Despre un „asianism" corespunzător romanului elenist vorbește și G.-R. Hocke, plecînd de la Eduard Norden, care considera, încă din 1909, opoziția dintre asianism și aticism drept una dintre „tensiunile arhaice ale spiritului european" (în *Manierismul în literatură*, p. 27, cf. Eduard Norden, *Die antike Kunstprosa*, I, Leipzig-Berlin, 1909, p. 18, 126 și urm.). În ceea ce privește asianismul romanului prețios al secolului al XVII-lea, trăsăturile pe care i le identifică G.-R. Hocke sînt „bizareria îndulcită, straniul, meraviglia zaharisită, grotescul prețios, alchimia" (*ibidem*, p. 311). A se adăuga apoi că „trăsătura labirintică a acestor romane constă mai degrabă în ne-sfîrșirea lor decît în abaterea deliberată de la țel", alături de faptul că „evenimentele se desfășoară într-un peisaj lipsit de rezistență" (*ibidem*, p. 310—311), situații întru totul asemănătoare acelora pe care le-am observat și prin referință la modurile de recompunere, în imaginar, al conținutului cărților noastre populare. Raportul dintre *sincronism* și *„protocronism"* se impune deci a fi rezolvat în favoarea unei idei de sincronie europeană firească.

Scanned with OKEN Scanner

La drept vorbind, această situație nu are în sine nimic senzațional, cazul cărților populare nefiind unic. Iar dacă am dori să dăm și un exemplu concret pentru discrepanța ce poate apărea între formă și conținut, între aparență și profunzime, am putea invoca însăși lista traducerilor enumerate mai sus. Deși ne aflam în pragul iluminismului (dar și mult după aceea), elementele care caracterizau cu adevărat, pe plan literar, gustul neoclasic nu au fost sesizate în sens profund, ca valoare. La fel, la începutul secolului al XIX-lea, nici romantismul nu s-a constituit într-o adevărată doctrină, cu toate că literatură de tip iluminist ori romantic s-a tradus, și încă într-o cantitate apreciabilă.

Ca și în cazul cărților populare, și în aceste situații nu putem deci să deducem esența unui fenomen doar din analiza unuia din elementele sau aspectele sale (am completa: în epoca dată, societatea românească fusese sensibilă cu adevărat la ideologia luminilor, grefînd apoi sentimentalismul romantic tot pe mai vechile valori de evaziune și de fantastic imaginativ). Căci, prin fenomenul baroc la care participă, datorită existenței unor forme specifice de transmitere a mesajului literar (forme care determinau, în ascultător, activarea unor zone caracteristice ale imaginarului), cărțile populare *nu* constituie, în strînsă contingență cu folclorul, doar cea dintîi mare experință literară petrecută pe teren românesc. Această experiență este de fapt singura care stă la baza adevăratei modernizări a literaturii române, în sens integral, proces care începe în „vîrsta" barocului. În plus, modernizarea nu e efectul inserției rapide, la noi, a unor forme artistice aleatorii, născută din „febra" unei occidentalizări artificiale, proces ce va trebui să aștepte încă multă vreme pînă să ajungă să dea fructele unei depline maturități. Dimpotrivă, bazîndu-se pe un sentiment autentic al întemeierii, cu un sens istorico-literar bine delimitat, ea e un fenomen ce începe cu cel puțin o sută, o sută cincizeci de ani mai devreme decît s-a crezut pînă acum, în condițiile unei ferme orientări spre modernitate a întregului complex instituțional al culturii.

Scanned with OKEN Scanner

II. APARIȚIA FORMELOR LITERARE MODERNE

A. FORTUNA LABILIS.

a. O MUZĂ SARMATĂ

1. *VIAȚA LUMII* ȘI TRATĂRILE LITERARE BAROCE ALE TEMEI „NOROCULUI NESTATORNIC". 2. MOTIVELE CARE APAR ÎN POEMUL ROMÂNESC ȘI ORIGINALITATEA PE CARE O INVEDEREAZĂ ACESTA. 3. PROBLEMATIZAREA PASCALIANĂ A TEMEI „NOROCULUI NESTATORNIC". 4. FORMAȚIA CULTURALĂ A CRONICARULUI. 5. INTEGRALITATEA MODELULUI OPEREI. 6. *VIAȚA LUMII* ȘI POEZIA LATINĂ DIN COLEGIILE IEZUITE. 7. VOCAȚIA COSTINIANĂ A ÎNTEMEIERII.

1. După cum s-a observat (de către unii cercetători), *Viața lumii* reprezintă o adevărată sinteză a filozofiei practice a lui Miron Costin, „locul geometric" din care putem avea cea mai adecvată perspectivă a „viziunii sale asupra lumii". Chiar și din punctul de vedere al procesului de structurare a formelor literare, proces prin care *Letopisețul* devine *„un amplu poem elegiac al Moldovei*, expresia artistică a unei anume idei, literatură în adevăratul înțeles al cuvîntului" [1], această viziune posedă o funcție ordonatoare precisă. Ea se conduce chiar după *două idei*: „1. omul suportă consecințele propriilor sale acte și 2. oricît de vestit și fericit, soarta lui este alunecătoare" [2]. Iar aceste idei devin, în proza istorică, elementul constructiv fundamental al celor mai multe „povestiri pe tema ispășirii" [3] ori pe tema „sorții alunecoase" [4], de unde și posibilitatea emiterii unor judecăți critice cum este cea de mai jos: „urmărind să facă literatură în spiritul timpului (sic!), Miron Costin a împrumutat *Leto-*

---

[1] Dumitru Velciu, *Miron Costin. Interpretări și comentarii*, București, Editura Munerva, 1973, p. 264—265.

[2] Eugen Negrici, *Narațiunea în cronicile lui Gr. Ureche și Miron Costin*, București, Editura Minerva, 1972, p. 216.

[3] Idem, *Povestiri pe tema ispășirii*, în *ibidem*, p. 218—238.

[4] Idem, *Povestiri pe tema soartei alunecoase*, în *ibidem*, p. 238—258.

Scanned with OKEN Scanner

piseţului cadrul tematic al poemei filozofice pe care abia o terminase şi sub influenţa căreia încă se mai afla“ [5].

Evitînd, în cele ce urmează, o discuţie asupra caracterului literar al *Letopiseţului* — în sensul unei intenţii de a face, prin el, în mod deliberat, literatură (o chestiune care nu se poate aprofunda doar pe baza unei analize de text, din acest punct de vedere fiind necesară şi dovedirea rostului ficţional cu care acesta a fost elaborat), să mai notăm că, exercitînd asemenea importante funcţii pe planul Operei, *Viaţa lumii* este şi un prim exemplu de poezie românească cultă şi, în acelaşi timp, un poem filosofic. În el găsim, pentru întîia oară înainte de Eminescu, *un tablou al extincţiei universale* (pe care se proiectează, ca pe un fundal, nestatornicia veacului, văzută ca o consecinţă a acţiunii unui principiu orb al arbitrarietăţii); în el ne întîmpină, cît se poate de sugestiv, pentru întîia oară desprinsă de un context religios, *imaginea morţii* (ieşită la vînătoare „cu sacul“); în sfîrşit, tot în el, „anii şi zilele“ ne apar, pentru prima dată în cultura română, ca nişte monstruoşi „painjini“, apropiindu-se implacabil de acel „centru“ al sensibilităţii în care poetul exclamă, descoperindu-se pe sine: „viierme sîntŭ eu şi nu om“.

Cu toate acestea, avem oare suficiente motive ca, fără a dezlega *Viaţa lumii* de contextul ideilor pe care le vehiculează „pesimismul politic“ al boierului moldovean, să vedem în respectivul poem nu numai manifestarea unor convingeri generale, sub aspect filosofic, ci şi trăirea lor în intimitatea „persoanei“, pe o dimensiune subiectivă? Este oare vorba, în acest caz, de o operă literară deplin închegată, cu atît mai mult, cu cît, dacă privim lucrurile în acest fel, *Viaţa lumii* nu poate să aparţină, din punct de vedere istoric, decît unei foarte bine cunoscute familii de texte, texte pe care le întîlnim în mai toate literaturile nord-est europene ale secolului al XVII-lea? În fine, în ce fel se cuvine explicată situaţia existentă pe teren românesc, dacă avem în vedere că, în asemenea scrieri, sensibilitatea poeţilor tinde să părăsească teritoriul unei civilizaţii pustiite (de războaie ori de mistuitoare conflicte ideologice, aşadar subminată în chiar justificarea „necesară“ a instituţiilor ei, adesea

[5] Dumitru Velciu, *op. cit.*, p. 264.

Scanned with OKEN Scanner

milenare), pentru a se edifica pe un teritoriu „al spiritului", în „pustia" amară a ideilor, în care se consumă dureroase neliniști?

Date fiind aceste întrebări, s-ar cădea să fim avertizați și de marea complexitate europeană a problemelor pe care le supunem analizei. Căci într-o atare literatură, simbolul morții ori imaginea descompunerii ocupă un loc central (ca spectru, fantomă, șoaptă, liliac, corb, vampir etc.), într-o figurație analogico-simbolică ce domină cele mai diverse forme literare, de la *sonet* (Jean de Sponde) pînă la *imn* (spiritualiștii germani) sau *epigramă*, în aria estică cel mai adesea întîlnite fiind *rugăciunea*, *psalmul* ori *poemul* (vizionar, sau cel inspirat de anumite evenimente istorice ori de catastrofe naturale). Asemenea cărților de embleme, astfel de scrieri au fost, de cele mai multe ori, foarte populare, circulînd și în manuscris. În sfîrșit, dat fiind că reîntîlnim mereu urme ale lecturilor din Ecleziast ori din psalmii lui David, ele au putut pătrunde nestingherite în cele mai diverse medii de cultură, fie acestea iezuite sau protestante, catolice ori ortodoxe.

Alături de exemplele date, în sens european, de Dan Horia Mazilu[6], s-ar putea aminti și altele. E vorba, în spațiu polon, de faimoasa *Psalmodia polska* ori de cei 33 de psalmi davidieni ai lui Wespazian Kochowski (1633—1700) — în care exaltarea sentimentului deșertăciunii se îmbină cu deplîngerea nenorocirilor abătute asupra Poloniei contemporane, de parafraza în versuri endecasilabice a Eclezíastului și de cele 10 elegii, *Myśli o wieczności (Gînduri despre eternitate)*, ale lui Herakliusz Lubomirski (1642—1702), iar, în ceea ce privește literatura ucraineană, de lirica religioasă a părintelui Gherman ori de opera lui H. Scovorod.[7]

Iată, cu titlu ilustrativ, doar cîteva exemple, alese din arii geografice și din culturi diferite. Primul este un fragment din poemul *Moartea*, publicat de poetul slovac Daniel

---

[6] Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română a secolului al XVII-lea*, p. 221—223 și, respectiv, 229—232.

[7] Vezi, în acest sens, mai ales A. Pozdneev, *Poet XVII veka Gherman*, p. 153—158 și Zina Genyk-Berezovská, *K pozdně baroknímu ukrajinskému básnictví*, p. 198—205.

Sinapius-Horčička (1640—1688) în volumul *Hortulus animae piae*, la Dresda, în 1676:

Nu cruță dînsa pe bogați,
Frumoși, ori nobili, învățați,
Bătrîn sau tînăr, pasămite,
Mormîntul negru îl înghite.
Iute ca floarea în fapt de seară
I-e dat și lumii ca să piară,
E-atîta-n lumea asta fiere
Și-așa puțină mîngîiere

Și iată, spre comparație, un fragment din poemul mistic *Tristă descriere a căderii și prăbușirii orașului Lisabona*, apărut mult mai tîrziu, la Bratislava (în 1756), operă a poetului Jan Čerňansky:

Ce se surpă astăzi, mîine iar se-nalță.
Ce se-nalță astăzi, mîine iute cade.
Azi pe om norocul cu belșug măsoară,
Mîine sărăcia iară îl omoară.
Cine oare știe cînd îl prinde moartea
Și la care ceasuri îl va năpădi?

Sau, în sfîrșit, un fragment din cel de al 11-lea sonet din ciclul *Sonetele morții*, ale genevezului Jean de Sponde (în traducerea noastră):

Care-i folosul Morții? cînd ea îți pasă în noroi
Toți acești nervi și-aceste oase? și sufletul îndepărtează
De hîrca greu mirositoare și-n depărtare îl păstrează
Lăsînd din noi o amintire, ce ca un vis dureaz-apoi? [8].

[8] Primele două exemple ap. Corneliu Barborică, *Poezia vizionarilor mistici. Poezia spirituală*, în *Istoria literaturii slovace*, București, Editura Univers, 1976, p. 65—66, în care, în afara acestor citate, se poate găsi și o expunere destul de interesantă asupra legăturilor dintre catolicism și Reformă, din acest punct de vedere. În ceea ce privește literatura maghiară, vezi, în aceeași ordine de idei, Gábor Tolnai, *Des problèmes du baroque*, în *Acta litteraria*, IX/1967, p. 87—114, Vilmos Gynis, *La littérature baroque tardive dans la culture populaire du XVIII-e siècle*, în *ibidem*, p. 127—157, Tibor Klaniczay, *Stoicisme et Maniérisme. Le déclin de la Renaissance en Hongrie*, p. 515—531. În Ungaria, așa cum arată mai ales Vilmos Gynis, moda versificării textelor de tipul *Visio Philiberti* este chiar mai tîrzie, între 1720—1760 gustul baroc pătrunzînd în literatura populară, unde se va dovedi deosebit de tenace, persistînd pînă la începutul secolului XX. În ceea ce privește opera lui Jean de Sponde, vezi, de asemenea, studiile (deja citate) ale lui Mario Richter și Marcel Tetel.

Scanned with OKEN Scanner

Tema și motivele proprii acestei creații artistice sînt, după cum se poate vedea din exemplele date mai sus, tipic medievale. Modul de tratare vădește însă optica prin care le-a redescoperit Contrareforma, pentru a le pune din nou în centrul meditației asupra destinului omenesc: *ubi sunt? omnia mutantur, memento mori, fortuna labilis.*

2. Întrucît despre baroc s-a mai vorbit în cazul lui Miron Costin, în diverse feluri, să începem cercetarea cu o analiză directă a poemului său în comparație cu asemenea texte, amînînd spațiul explicației culturale a apariției poeziei baroce pe teren românesc pentru un moment ulterior, în care ea va fi (poate) și mai ușor de dat. Așa cum spuneam, privind lucrurile prin prisma intensității trăirilor subiective, *Viața lumii* ar putea face parte din categoria de texte discutate mai sus, în care se ajunge, adesea, chiar la o exacerbare afectivă. În ce măsură acest lucru se întîmplă și în realitate?

Practic, poemul pleacă de la: „Eclesiastis glava 1: Deșertăciunea deșertăciunilor și toate sînt deșarte". Următorul vers despre noroc: „Numai mîini și cu aripi și picioare n-are", trecerea lui „Țiros" printre cei invocați la masa tăcerii ori modul în care este tratat un motiv ca *nestatornicia norocului celui puternic* dovedesc, în altă ordine de idei, existența unor reale asemănări cu *Graiul solului tătărăsc*, ceea ce ne poate face să credem că autorul a lucrat la amîndouă aceste opere cam în aceeași perioadă [9]. Tema poemului este, după cum se știe, labilitatea valorilor existenței, fragilitatea tuturor întocmirilor sale, cu un cuvînt, binecunoscuta *fortuna labilis*:

> Fum și umbră sînt toate, visuri și părére
> Ce nu petrece lumea și în ce nu-i cădére?
> Spuma mării și nor suptŭ cer trecătoriu.
> Ce e în lume să nu aibă nume muritoriŭ? [10]

---

[9] P.P. Panaitescu, în Miron Costin, *Opere*, ediție critică cu un studiu introductiv, note, comentarii și variante, indice și glosar de ~, București, E.S.P.L.A., 1958, p. 430.

[10] Miron Costin, *op. cit.*, p. 320. În continuare, citatele din *Viața lumii* se vor da după această ediție a poemului (p. 319—322), fără indicarea paginii.

Scanned with OKEN Scanner

Fapt care s-a mai observat și pînă acum, poemul nu se inspiră — decît în ansamblu — din Eclesiast, *și nu este, în realitate, comentariul versificat al unor sentințe biblice*, ci o tratare liberă a spațiului lor semantic, cu un puternic accent personal. Iar acest lucru se poate vedea și din felul în care apar, în poem, citatele din textele sacre, doar ca pretext al unui comentariu nelegat de „conținutul" comunicării:

Zice David prorocul: „Viiața ieste floare
Nu trăiește ce îndată este trecătoare"
„Viierme sîntŭ eu și nu om" tot acela strigă,
O, hicleană, în toate vrémi cum să nu plîngă
Toate cîte-s pre tine. Ce hălăduiește
Neprăvălit, nemutat? Ce nu stăruiește
Spre cădere de tine? Tu cu vréme toate
Primenești și nimica să stea în veci nu poate.

În fond, Miron Costin a exploatat mai ales tratările laice (antice) ale temei sorții alunecătoare. El l-a cunoscut pe Ovidiu (la care apare pentru întîia oară și un motiv complementar temei, *ubi sunt!*), din a cărui operă reface, în românește, celebrele versuri: *omnia sunt hominum tenui pendentia filo* și *ludit in humanis divina potentia rebus* [11], pe Horațiu, din *Ad postumus* și din *Ode* (IV, 7) [12] ori pe Virgiliu, din *Georgice* (III, 284—285), a căror operă pare a inspira mai multe imagini din poemul românesc. De asemenea, în text se poate recunoaște cu

[11] Vezi, în acest sens, P. P. Panaitescu, *Influența polonă în opera și personalitatea cronicarilor Grigore Ureche și Miron Costin*, în *Analele Academiei Române. Memoriile secțiunii istorice*, seria a III-a, tom. IV, București, 1925, p. 128, Ramiro Ortiz, *Fortuna labilis. Storia di un motivo poetico da Ovidio a Leopardi*, București, 1927, p. 145—147, N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, II, București, F.R.P.L.A., 1942, p. 170—172, Nicolae Lascu, *Ovidiu în opera lui Miron Costin*, în ***, *Publius Ovidius Naso*, București, 1957, p. 374—386, I. C. Chițimia, *Personalitatea și opera lui Miron Costin*, în *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, București, Editura Academiei R.S.R., 1972, p. 295—296, D. Velciu, *op. cit.*, p. 268—272.

[12] Ramiro Ortiz, *Fortuna labilis...*, p. 56 și urm., N. I. Herescu, «*Non omnis moriar*» *sau soarta lui Horațiu în literatura românească*, în *Arta și tehnica grafică*, 1938, nr. 6, p. 38—49, G. Baiculescu, *Horațiu în literatura română*, în *Convorbiri literare*, LXXII/1939, nr. 1733—1741, I. C. Chițimia, *op. cit.*, p. 296, D. Velciu, *op. cit.*, p. 174.

Scanned with OKEN Scanner

ușurință și influența unor modele iezuite — iar nu medievale, cum s-a afirmat deseori, întrucît e vorba de poezia pe care se studia limba latină în colegiile ordinului —, evidentă mai ales în modul de tratare al motivului *ubi sunt!*:

Ubi Plato, ubi Porphirius
Ubi Tullius Cicero aut Virgilius etc.

care devine, la Miron Costin:

Unde-s ai lumii împărați, unde este Xerxes,
Alixandru Macidon, unde-i Artaxerxes
Avgust, Pompei și Chesar? El a luat lume
Pre toți i-au strîns vremea, ca pe niște spume

Și, tot în aceeași ordine de idei, se mai pot aminti corespondențele tematice cu poemul macabru *De morte prologus*, alcătuit în evul mediu (tradus și iarăși foarte răspîndit în școlile iezuite poloneze [13]), a cărui influență se resimte în modul în care este imaginată moartea, care vînează „cu sacul". În sfîrșit, din culegerea de maxime și istorioare *Gesta romanorum*, dar încadrată unui „cod al prudenței", pare să fi fost tradusă deviza: *quidquid agis, prudenter agas et respice finem*:

Orice faci, fă și caută fîrșitul cum vine (s.n.)
Cine nu-l socotește nu petréce bine.
Fîrșitul ori laudă, ori face ocară,
Multe începături dulci, fîrșituri amară.
Fîrșitul cine caută vine la mărire
Fapta nesocotită aduce perire [14].

După cum se poate vedea, toate observațiile enumerate de noi se referă la o realitate a textului în care îl recunoaștem pe Miron Costin — eruditul. La același nivel trebuie semnalată și pătrunderea unor motive ce țin de propria noastră arie de cultură, cum este cel al *roții vieții*, reprezentarea cea

[13] I.C. Chițimia, *op. cit.*, p. 295.
[14] P.P. Panaitescu, în Miron Costin, *Opere*, p. 433.

Scanned with OKEN Scanner

mai răspîndită a norocului schimbător în iconografia tradițională [15]:

Trece veacul desfrînatŭ, trec ani cu roată

sau:

Fost-au Țiros împărat, vestit în războaie
Cu avére preste toți. Și multă nevoie
Au tras hîndii și tătarii și Asia toată.
Caută la ce l-au adus înșelătoarea roată:
Prinsu-l-au o fămée, i-au pus capul în sînge.
«Satură-te de moarte, Țiros, și te stinge.»

Reducînd aceste observații la un prim sistem de aserțiuni generale, problema care se pune cu maximă stringență în fața cercetării, ar putea fi formulată prin următoarele două întrebări: Poemul lui Miron Costin continuă oare, în ciuda celor arătate mai sus, să fie doar o succesiune de maxime (traduse și înlănțuite într-o anumită ordine pentru că reprezintă *un cod al moralei practice*, pe care cronicarul s-a străduit să-l formuleze dintr-o nevoie didactică)? Ori este vorba de altceva, adică de *o meditație propriu-zisă* asupra labilității soartei omului, la care elementele livrești participă firesc, deci tot așa cum participă ele și în gîndirea și sensibilitatea oricărui cărturar de azi?

După părerea noastră, deși nu ne întemeiem această convingere *decît pe ceea ce spune textul*, poemul lui Miron Costin reprezintă chiar una din cele mai amplu gîndite și mai autentic realizate creații ale literaturii române vechi, în sensul liricii filozofice. Căci „cîntul cu jale" pentru viața lumii înșelătoare, al cărei „curs nu să contenește", este, de fapt, un *lamento grav al destrămării universale*:

Ceriul faptŭ de Dumnezeu cu putére mare
Minunată zidire, și el sfîrșit are,
Și voi, lumini de aur, soarile și luna
Întuneca-veți lumini, veți da gios cununa.
Voi, stele iscusite, ceriului podoba,

[15] V. Brătulescu, *„Fortuna labilis" în pictura românească*, în *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*, 26/1933, fasc. 76, Maria Golescu, *Roata lumii*, în *Revista istorică română*, IV/1934, nr. 1—4, p. 297—300, Vasile Grecu, *Cărțile de pictură bisericească bizantină*, Cernăuți, 1935, pass.

Scanned with OKEN Scanner

Vă așteaptă groaznică trîmbița și doba.
În foc te vei schimosi, peminte cu apa
O pricine amară nu așteaptă: sapa.

Iar peste toate tronează doar veșnicia, asupra căreia nu mai stăpînește decît puterea dumnezeirii. Costin o invocă sub aura unei solemnități care prefigurează registrul expresiv eminescian și personajul „bătrînului dascăl":

Tu, părinte al tuturor, Doamne și împărate,
Singur numai covîrșești vrémi nemăsurate.

Sub această ordine inatacabilă, viața este cel mult „floare", care „nu trăiește, ce îndată ieste trecătoare" și omul o creatură umilă („viĭerme sîntŭ eu și nu om"), iar legii prin care totul este supus unei autodestrucții progresive nu i se poate opune nici o evidență rațională; ca în oricare literatură a barocului, dar tot așa ca la Eminescu, singurul aliat al omului este, uneori, *norocul*. Explicat, în *Înțelesul pildelor ce sîntŭ în stihuri*, ca factor evenimențial (pozitiv sau negativ) [16], a cărui manifestare diferă de cea a vremii, lentă și progresivă, *norocul* nu este altceva decît „înșelătoarea roată", care ne modifică viața (ea însăși „spumă", adică supusă destrucției generale). Vremea este atotputernică asupra *vieții* și asupra oricărei alte întocmiri a universului, pînă la consecința extremă: întoarcerea în increat și uitare. Norocul, în schimb, domnește doar asupra *vieții* și numai cîteodată aduce același efect catastrofal — moartea (care e, oricum, de neevitat). Iată o constatare potrivit căreia atitudinea cea mai îndreptățită a omului în fața existenței e un *activism moderat, fără iluzii și fără invidie*.

Pentru că, dacă „Vieţuim și viiața ieste neștiută / Și pînă la vréme ieste giuruită" ori dacă doar „Una fapta, ce-ți rămîne, buna, te lățește / În ceriu cu fericire în veci te mărește", omul trebuie să privească cu seninătate pe cei cărora norocul le-a clădit o existență mai fericită: „Vieţuiți în

[16] „Pentru norocul, mulți întreabă: ieste ceva norocul în ce ar fi acela norocul? Rispunsu: norocul nu ieste alta, numai lucrurile ce ni se prilejescŭ și ni se întîmplă, ori bune, ori rele" (ap. Miron Costin, *Opere*, ed. cit., p. 324).

ferice, care mai puține / Griji purtați de-a lumii; voi lăcuiți bine". De unde și cheia de boltă a unei întregi morale:

Nimeni lucruri pre voie de tot să nu crează,
Nime grele nădejde de tot să nu piarză,
Că Dumnezeu a vîrstatu cu sorocul,
Au poruncit la un loc să nu stea norocul.

O tristețe măsurată, așadar, un profund sentiment al efemerității vieții, alături de o atitudine manifest-dubitativă și relativizantă, profilată pe dimensiunea istorică a unui veac dominat de „cruzimi neroniene" și lipsit de „dăscălii și învățături".

3. Așa cum reiese din cele de mai sus, poemul lui Miron Costin, dealtfel *prima încercare poetică românească născută dintr-un efort literar deplin asumat*, este, din punct de vedere tematic, *o meditație autentică asupra destinului omenesc*. Să examinăm, cu toate acestea, cu atenție, mai ales primul segment al acestei afirmații.

După cum se știe, o tradiție imnografică autohtonă, din care s-au desprins și primele încercări de versificație în limba slavonă, există încă din secolul al XV-lea (tot așa cum, pe baza unor modele slave și bizantine, între 1518—1521, a fost scrisă și prima lucrare originală în proză) [17].

[17] E vorba de „pripealele" monahului Filotei, scrise în secolul al XV-lea (vezi, în acest sens, S. Teodor, *Filotei, monahul de la Cozia, imnograf român*, în *Mitropolia Olteniei*, VI/1954, p. 20—35 și Tit Simedrea, *Les « Pripele » du moine Philothée*, în *Romanoslavica*, XVII/1970, p. 185—225), de imnul lui Eustatie de la Putna, închinat sfîntului Nicolae cel Nou, de la începutul secolului următor (vezi George Ivașcu, *Istoria literaturii române*, I. București, Editura Științifică, 1969, p. 70—79), de acela dedicat sfîntului Mihail Mărturisitorul, de Simion Dedulovici, ori de versurile slavone ale lui Atanasie Crimca, scrise la sfîrșitul secolului al XVI-lea și, respectiv, la începutul secolului al XVII-lea (vezi, în acest sens, P.P. Panaitescu, *Manuscrise slave din Biblioteca Academiei*, I, București, Editura Academiei R.P.R., 1959, p. 278, E. Turdeanu, *Le métropolite Atanasie Crimca et son oeuvre littéraire et artistique* [1608—1629], în *Revue des études slaves*, XXIX/1952, p. 54—70, G. Popescu-Vîlcea, *Atanasie Crimca*, București, Editura Meridiane, 1972). De asemenea, în tipare bizantine și în limba slavonă a fost scrisă și prima operă originală în proză, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, scriere de tip parenetic, gen de largă răspîndire în spațiul sud-est european „de la sfaturile lui Agapet la cele ale lui Vladimir Monomahul" (Mircea Muthu, *Literatura română și spiritul sud-est european*, București, Editura Minerva, 1976, p. 50). Dincolo

Scanned with OKEN Scanner

La fel de necesar este a pomeni și că, încă înainte de 1567, pe teren românesc apar și cele dintîi versuri scrise în limba latină (de Nicolae Olahus) ori că, încă pe la 1620, Matei al Mirelor încheia o *Istorie a Țării Românești* (1602—1618), redactată în versuri grecești. În fine, în ceea ce privește utilizarea directă a limbii române pentru a compune versuri există, cel puțin pînă la Miron Costin, următoarele precedente: între 1562—1570, la Cluj, o *Carte de cîntece calvinești* tipărită, carte în care se cuprind mai multe cîntări religioase versificate; din 1592—1604, perioadă din care datează și copia unei traduceri românești foarte răspîndite a *Florii darurilor*, o serie de sentințe ritmate *ce pot fi considerate drept primele versuri laice românești*; din 1635, cînd în *Molitvenicul* slavon tipărit la Cîmpulung, Udriște Năsturel inițiază tradiția stihurilor „la stemă", o modă, pe care, din 1642, cînd în cuprinsul *Evangheliei învățătoare* apar și primele stihuri la stemă în limba română, o vom reîntîlni mereu, aproape o sută de ani.

Pe măsură ce ne apropiem, în timp, de momentul în care a fost compus poemul costinian, mărturiile privitoare la utilizarea limbii române pentru realizarea unor compoziții versificate devin tot mai frecvente. Astfel, în 1643, Varlaam introduce în *Cazanie* trei „poeme" omagiale în versuri (două pe teme religioase și unul adresat domnitorului Vasile Lupu) — la începutul cărții fiind așezate și zece stihuri „la stemă" —; în 1645, în *Paraclisul Născătoarei de Dumnezeu* apar 48 de versuri referitoare la pedepsirea necredincioșilor; în 1672, Nicolae Petrovay traduce (din maghiară) și prelucrează un *Cîntec de dragoste*, reproducînd, în același manuscris, și cîteva versuri în stil popular, cu temă erotică; în sfîrșit, în 1673, în ediția princeps a

---

de caracterul de manual diplomatic și de acela de carte de doctrină, ea este, ca specie a literaturii bizantine, și „operă literară" (vezi, în acest sens, Vasile Grecu, *Influența bizantină în literatura românească*, în *Literatura Bizanțului*, București, Editura Univers, 1971, p. 364 și urm.), ba chiar o „capodoperă" (Dan Zamfirescu, *Primul moment al literaturii române. Studiu introductiv* la *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, București, Editura Minerva, 1971, p. 55), prin care cultura română ajunge la „nivelul Renașterii occidentale" (idem, în *Prefață* la Dimitri S. Lihaciov, *Prerenașterea rusă*, București, Editura Meridiane, 1975, p. 20).

Psaltirii în versuri sînt cuprinse și stihuri aparținînd lui Miron Costin.

În perioada premergătoare sau imediat ulterioară scrierii poemului lui Costin, mărturiile referitoare la utilizarea versificației în scrierea limbii române se aglomerează. În 1674, de exemplu, la Basel apare o culegere de poezii ocazionale dedicate lui Francisc Páris-Pápai, între care se cuprinde și o odă în versuri românești, compusă de Mihail Halici-fiul (în lista cărților din biblioteca autorului menționîndu-se și două culegeri de *Versuri la Paști, la Crăciuni și la înmormîntări*, care aparținuseră tatălui său, astăzi pierdute); în *Letopisețul* din 1675 chiar Miron Costin introduce (la început, înainte de *Predoslovie*) șase versuri, sub titlul *Stihuri pentru descălecatul țării*, asemănătoare acelora pe care le publicase și Dosoftei, în 1673; în 1679, în volumul poetului sas Valentin Franck von Franckenstein, *Hecatombe sententiarum Ovidianarum germanicae imitatarum*, întîlnim transpuneri versificate românești după unele sentințe latine ale lui Ovidiu. În sfîrșit, în cele patru volume din *Viața și petrecerea svinților*, din 1682—1686, ale lui Dosoftei, unele povestiri sînt precedate de scurte caracterizări sau rezumate în versuri, pentru ca, în *Parimiile preste an*, tipărite de același autor, în 1683, să se afle și poemul cronologic al domnilor Moldovei ori versuri de mulțumire către patriarhul Ioachim, care trimisese la Iași un teasc de tipografie. [18]

Am amintit succint toate aceste date, binecunoscute în istoria literaturii române vechi, nu atît din dorința de a sublinia existența unui climat poetic favorabil apariției poemului *Viața lumii*, cît de a evidenția că afirmația potrivit căreia poemul reprezintă o primă încercare poetică românească născută dintr-un efort literar deplin asumat nu este gratuită.

Astfel, față de oricare altă tenatativă de a versifica în românește — însă, cum se va vedea, cu o singură excepție, Dosoftei —, poemul lui Miron Costin reprezintă într-adevăr o încercare autentică de ctitorie în limbă, sub aspectul lim-

[18] Bibliografia problemei este foarte vastă. Nu o putem cita aici. De aceea, indicăm cititorului doar informațiile pe care le oferă * * *, *Literatura română — dicționar cronologic*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1979, p. 22—44.

bajului poetic. Aceasta cu toate că, în *Predoslovie — Voroavă la cetitoriu*, natura și direcția efortului autorului sînt anunțate, cu modestie, doar prin distincția între literatura „ca literatură" și literatura „prin derivație" (Al. Piru).

Costin vorbește de *„un fel de scrisoare* (s. n.) care elinește *ritmos* se chiamă, iară slovenește *stihoslovie*" [19], scrisoare cu care „au scris mulți lucrurile și laudile împăraților, a crailor, a domnilor", ca, de exemplu, „Omir războaiele Troadii cu Ahileus". Mijloace similare au fost folosite și pentru a arăta „începăturile țărîlor și a împărăției lor" — de „Verghilie", de pildă, care a cîntat „începătura împărăției Rîmului" [20]. Și tot același „fel de scrisoare" a fost utilizat chiar de „sfinții învățătorii besericii noastre, cum este Ioan Damaschin, Cozma, Theofan, Mitrofan, Andrei de la Crit" [21], care au întocmit „cîntările sfintii biserici, stihirile, canonile, antifoane", cu un scop esențialmente ornant, din moment ce au împodobit doar biserica „ca cu niște pietrii scumpe și flori neveștenite".

Avem, prin urmare, în chiar textul costinian, deja subliniate, *trei* dintre rosturile fundamentale ale verisificației: a) *în epïca eroică* (deci în acele poeme care scriu despre „lucrurile și laudile împăraților"), b) *în poezia epică istorică* (deci în cele care scriu despre „începăturile țărîlor") și c) *în literatura religioasă* (în care rostul versificației slujește unui scop ornant și recitativ). Iar această constatare este de o importanță cu totul deosebită pentru că poate evidenția, prin contrast, intențiile propriu-zise ale creatorului.

„În acest chip" — așadar înțelegînd-o ca alcătuire în stihuri, *dar neacordînd versificației doar o funcție ornantă* — a conceput și el „o mică carte", în care arată „cum este de lunecoasă și puțina viiața noastră și supusă pururea primejdiilor și primenelilor" [22]. „Cartea" nu se încadrează, însă, întru totul vreuneia din seriile tematice de mai sus, deoarece divergența *laică* a înțelesului meditației lui Miron Costin

---

[19] Miron Costin, *Opere*, p. 318.

[20] *Ibidem*. Pentru echivalențele semantice: *dascăl, făcător, izvoditor, poeta, poetic*, vezi Leon Volovici, *op. cit.*, p. 22—24 (capitolul *Pătrunderea termenilor pentru conceptul de poet*). O argumentare solidă, în aceeași problemă, și în capitolul *Scriitorul*, din Dumitru Velciu, *op. cit.*

[21] *Ibidem*.

[22] *Ibidem*.

apare chiar și pe plan teoretic. Încă din *Predoslovie* accentul nu este pus pe ideea de divinitate (orientare caracteristică oricărui text religios), ci pe *o problematică pascaliană*, aceea a atitudinii pe care trebuie să și-o asume „trestia gînditoare" *în raport cu problemele fundamentale ale existenței.*

E vorba, mai concret, de „viața omului în „lume", în care trebuie să se dobîndească o „artă de a trăi", bazată pe un „cod al prudenței" („citește cu bună sănătate și cît poți mai vîrtos de primejdiile lumii să te ferești" [23] ș.a.m.d.). Ceea ce înseamnă și că, plecînd de la distincția anterioară între literatura „ca literatură" (din poemele epice) și literatura „prin derivație" (din poezia cu tematică religioasă), *Viața lumii* ne este anunțată nu numai ca ilustrare a unor posibilități lingvistice virtuale, cum s-a crezut pînă la un moment dat, ci și drept literatură în sensul integral al cuvîntului, originală și prin aceea că posedă *o nouă tematică, ce nu poate fi încadrată în nici una din cele trei direcții în care a fost deja ilustrată prezența versificației.* Iar dacă la cele de mai sus adăugăm și o ultimă observație, anume că Miron Costin *a exploatat, în poem, mai ales motivele laice (antice) ale temei sorții alunecătoare*, toate afirmațiile de pînă acum „se topesc" într-o singură constatare.

Viața lumii reprezintă, în cultura română, ceva cu totul nou. Ea este o operă literară care introduce, pe plaiurile noastre, o formă de exprimare artistică necunoscută anterior.

Care să fie deci *specia literară* în care poate fi încadrată *Viața lumii*, ca poem filozofic?

4. Pentru a da un răspuns edificator în această problemă trebuie să introducem în discuție, oricît de dificil ar părea acest lucru la prima vedere, ideea de *model specific*. Și sîntem îndreptățiți s-o facem întrucît avem de-a face cu un adevărat „caz" Miron Costin, unic, prin natura determinărilor sale, în întreaga noastră cultură.

Cronicarul făcea parte, după cum se știe, din marea boierime moldoveană, boierime care avea relații strînse cu Polonia. Din punct de vedere istoric, natura acestor relații este cunoscută și a fost intens studiată, putîndu-se afirma, de pildă, cu certitudine, că legăturile economice cu șleahta

[23] Miron Costin. *loc. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

erau foarte vii încă din vremea lui Ştefan cel Mare, atît datorită comerţului, în general, cît şi datorită nevoilor de organizare ale armatei.[24] Atunci, cel mai important centru de iradiaţie a influenţei polone a fost Lembergul.[25] În secolul al XVII-lea, însă, Polonia devine, cu mult mai mult decît înainte, şi locul de refugiu al nobilimii moldovene (în afara acelor schimburi de populaţie care aveau, încă demult, multiple implicaţii juridice)[26]. Tot pe aici trece acum şi calea prin care pătrunde spre sud, tot mai intens, o cultură umanistă de tip occidental[27], fenomen ce îşi trage originea din legăturile culturale (la rîndul lor tradiţionale) ale moldovenilor cu atari regiuni nordice ale Europei, legături pentru care stau mărturie activitatea lui Luca Stroici şi M. Strykowski, *Cronica moldo-polonă* a lui Nicolae Brzeski ori relatările călătorilor poloni în trecere prin Moldova[28].

---

[24] Dăm, pentru a arăta vechimea preocupărilor istorice în ceea ce priveşte relaţiile româno-polone, doar cazul lucrărilor lui N. Iorga, *Negoţul şi meşteşugurile în trecutul românesc*, Bucureşti, Editura Minerva, 1906, p. 11—23, 95, 107, 167, 217, *Istoria românilor în chipuri şi icoane*, Craiova, Editura Minerva, 1921, p. 51, 57, 89, 91, 105, 115, 123, 199 şi *Istoria comerţului românesc, Epoca veche*, Bucureşti, 1925, p. 197, 268, 283.

[25] Idem, *Relaţiile comerciale ale ţărilor noastre cu Lembergul*, Bucureşti, 1900, pass.

[26] D. Mototolescu, *Jux Valachicum in Polonia*, Bucureşti, 1916. Fenomenul a fost observat şi de B. P. Hasdeu, Th. Holban, Ion I. Nistor. Pentru o orientare generală asupra problemei, vezi mai ales Ion I. Nistor, *Migraţiunea românească în Polonia în secolul XV şi XVI*, în *Academia română, Memoriile secţiunii istorice*, s. III, tom XXI/1939, p. 89—110.

[27] Ramiro Ortiz, *Influenza polacca*, în *Per la storia della cultura italiana in Romania*, Bucureşti, 1916, p. 6—18.

[28] Vezi, în acest sens, I. G. Sbierea, *Mişcări culturale şi literare la românii din stînga Dunării în răstimpul de la 1504—1714*, Cernăuţi, 1897, p. 7,8, 166—167, Ion Bogdan, *Vechile cronici moldovenesci pînă la Ureche*, Bucureşti, 1891, p. 42—61, Idem, *Cronici inedite atingătoare de istoria românilor*, Bucureşti, 1895, p. 105—137, P.P. Panaitescu, *Călători poloni prin ţările române*, în *Academia română, Studii şi cercetări*, XVII, Bucureşti, Cultura naţională, 1930, pass. Cf. şi N. Iorga, *Istoria literaturii române din secolul al XVIII-lea*, Bucureşti, 1901, vol. I, p. 20 şi urm., vol. II, p. 435, 531 şi urm., G. Enăceanu, *Din istoria bisericească a românilor*, Bucureşti, 1882, p. 154, 165 şi urm., N. I. Apostolescu, *L'ancienne versification roumaine*, Paris, 1909, p. 26 şi urm., I. Bărbulescu, *Studii privitoare la limba şi istoria românilor*, Bucureşti, 1902, p. 153. Alte contribuţii aparţin lui Al. Papiu Ilarian, B. Petriceicu Hasdeu, E. Hurmuzachi, G. Bogdan Duică, E. Metroiu.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă avem în vedere viața cronicarilor Grigore Ureche și Miron Costin, existența unor relații cu medii de cultură polone a fost încă demult observată, acestea fiind și destul de intens folosite ca explicații ale unor aspecte ale operei, deși nu întotdeauna într-un mod prea corect [29]. Despre Miron Costin există și informații directe — venind chiar din partea autorului — care atestă fără echivoc faptul că acesta a studiat la colegiul iezuit de la Bar [30]. Un document cum este lista publicată de E. Barwinski, în 1912, care conține numele a 25 de studenți moldoveni înscriși, între 1405—1503, în *Album Studiosorum Universitatis Cracoviensis* [31], pledează direct pentru admiterea, ca fenomen de masă, a frecventării universităților și școlilor polone din partea tinerilor moldoveni.

Dacă ne referim acum direct la viața și activitatea lui Miron Costin, există dovezi concludente referitoare și la o atitudine filo-polonă de familie. Tatăl său, neștiutor de carte, după cum arată zapisul de la Hîrlău din 29 septembrie 1630 [32], a fost totuși trimis în Polonia, ca sol, încă în 1627, pentru a reclama abuzurile comerciale ale unui oarecare Tyszkiewicz [33]. Din asemenea rațiuni, dar mai ales pentru ajutorul dat în războiul cu turcii, din 1633, după care trece cu toată familia dincolo de graniță, acest „pos-

---

[29] V. A. Urechia, *Miron Costin ca scriitoriu*, în Miron Costin, *Opere complete*, București, 1886, p. 343—344, ori V.A. Gâdei, *Studiu asupra cronicarilor moldoveni din sec. XVII din punct de vedere al limbii, metodei și cugetării*, București, 1898, pass.

[30] Ele sînt cuprinse în *Letopiseț*, o dată atunci cînd ni se vorbește despre întoarcerea de la Kiev a marelui „canțelier Osolonschii" („de față au fost la Bar, îmblam la școală, la carte") și, a doua oară, atunci cînd se face faimoasa descriere a lăcustelor (petrecută „aproape de secere, eram pre atuncia la școală la Barŭ în Podoliia, pre cale fiindŭ de la sat la oraș", ap. Miron Costin, *Opere*, p. 123 și, respectiv, 166).

[31] Vezi Eugenius Barviński, *Prefatio*, în Miron Costin, *Chronicon terrae moldavicae ab Aarone Principe*, Bucurestiis, 1912, p. VII.

[32] „Neștiind a scrie Dumnealui Postelnicul Costin, după învățătura dumisale, am scris eu numele Dumisale, Ștefan biv logofăt" (document comunicat de Ioan Bianu, în ședința din 10/23 aprilie a Academiei române, din 1915, ap. *Analele Academiei române*, seria II, tom XXXVII/1914—1915, *Partea administrativă și dezbaterile*, București, 1915, p. 75).

[33] Gh. Duzinchevici, *Miron Barnovschi Moghilă și Polonia*, în *Anuarul institutului de istorie națională* [publicat de Alex. Lapedatu și Ioan Lupaș], VII/1936—1938, București, 1939, p. 205—206.

telnic Costin" primește, în 1638, și indigenatul[34]. Iar o atitudine filo-polonă similară, atestată documentar, apare și în ceea ce-l privește pe fratele primului Costin, unchiul cronicarului, cunoscut sub numele de Dumitru, despre care ne dă relații Mojciech Miastkowski, în raportul despre solia sa către Poartă, din 1640[35]. În sfîrșit, crescut și educat ca un nobil polon (din moment ce participă și la acțiunile militare ale șleahticilor, cum este bătălia de la Beresteciko, din 1651, dată cu tătarii și cazacii)[36], Miron Costin s-a întors în țară, după cum se știe foarte bine, abia la vîrsta de 20 de ani, pe la 1652—1653, *deci într-un moment în care instrucțiunea sa, oricum s-ar fi efectuat, trebuia să fi fost deja încheiată.*

Într-un studiu foarte prestigios, P. P. Panaitescu a analizat în profunzime întreg acest complex de fenomene, stabilind, după toate probabilitățile, definitiv, și termenii generali ai oricărei discuții referitoare la formația spirituală a lui Mion Costin.[37] Mai precis, ca reprezentat al marii boierimi, calitate pe care o mărturisește atitudinea față de puterea centralizată a domnitorului și aceea față de țărănime[38], cu singura precizare că, în aceste cadre, „pesimismul politic" de care vorbește P. P. Panaitescu nu poate fi dedus (decît prin exagerare) dintr-o eventuală conștiință a caracterului ineluctabil al „destrămării orînduirii feudale"[39], Miron Costin a fost, și pe plan politic, adeptul unei alianțe cu Polonia. Și spunem aceasta cu toate că respectiva alianță este sugerată doar ca efect al unei îndelungi chibzuințe în ceea ce privește modul practic de acțiune, pentru că „la mulți domni mare smentele au vădzutŭ den șoapte sau nesfătuit"[40] (deci

---

[34] Blazonul familiei fiind: „în cîmp albastru un înger îmbrăcat în armură cavalerească și ținînd o spadă; deasupra coifului, în coroană, o mînă înarmată cu o spadă". Cf. Sever Zotta, *Știri despre Costinești*, în *Revista istorică*, XI/1925, nr. 4—6, p. 74.

[35] P.P. Panaitescu, *Călători poloni prin țările române*, p. 39, și Sever Zotta, *Dumitru Postelnicu, fratele lui Costin Hatmanul*, în *Revista istorică*, XI/1925, nr. 10—12, p. 260—268.

[36] Miron Costin, *Opere*, p. 134.

[37] *Influența polonă în opera și personalitatea cronicarilor*, pass.

[38] P.P. Panaitescu, *Ideile sociale și politice ale lui Miron Costin*, în *Introducerea* la Miron Costin, *Opere*, p. 12—17.

[39] Idem, *Introducere*, la Miron Costin, *Opere*, p. 15.

[40] Miron Costin, *Letopisețul*, în *ib.*, p. 122—123.

Scanned with OKEN Scanner

fără consultarea prealabilă a boierimii, pe care el o consideră și clasa conducătoare în stat). „Pierirea țării", despre care vorbește în *Cronica polonă*, reprezintă însă o perspectivă reală, pe care boierul o percepe într-adevăr nu atît ca reprezentant al unei clase, cît în calitatea de membru al unei colectivități din care s-ar putea „să nu rămîie decît amintirea". „Fie cel puțin să rămîie amintirea despre poporul nostru — spune, la un moment dat, cronicarul — în acel preastrălucit și slăvit regat (Polonia — n.n.), prin milostivirea voastră, domnul meu cel milostiv (Ioan Sobieski — n.n.)". [41] Sau, în altă parte: „Dacă păgînul nu va tăia acum ultimul fir al vieții locuitorilor (Moldovei — n.n.), desigur va preface această țară în pașalîc, căci demult pregătește acest lucru. Atunci vei vedea, polonule, ce fel de vecini vei dobîndi la granițele tale, ce nenorocire înseamnă să locuiești aproape de un astfel de vecin. Dacă pierzi prilejul de acum, pe care Dumnezeu ți-l arată prin brațul războinic al marelui tău rege (același Ioan Sobieski — n.n.), nu vei mai vedea curînd altul asemănător." [42]. „Pesimismul politic" al cronicarului se naște deci pe dimensiunea spectacolului dezolant al stării de decădere socială și politică a Moldovei, din „cumplite aceste vremi de acum" [43], față de care „nici un sfat nu încape [...] fără de mărturiia că ne este sosită perirea" [44].

Nu e greu de identificat, dincolo de fondul de idei social-politice specifice clasei sale și conjuncturii istorice, și satisfacția pe care i-o produce cronicarului „democrația" feudală a *seimurilor*, drepturile oficiale ale *șleahtei* în fața puterii centralizate, mai ales în ceea ce privește luarea deciziilor politice. „Că pentru aceea au dat Dumnedzău să aibă împărații, craii, domnii, cîrmuitorii țărîlor, să aibă svetnici pre lîngă sine, cu carii vorovindu o treabă, să frămînte cu voroava lucrul — spune el, în acest sens — iară ce fac domnii singuri

---

[41] Idem, *Cronica țărilor Moldovei și Munteniei* [*Cronica polonă*], în *ib.*, p. 203.

[42] Idem, *Istorie în versuri polone despre Moldova și Țara Românească* [*Poema polonă*], în *ib.*, p. 234.

[43] Idem, *Letopisețul*, în *ib.*, p. 42.

[44] *Ibidem*, p. 144.

Scanned with OKEN Scanner

den gîndurile sale sau den şoapte, rar lucru iesă cu folos." [45] Iar acest crez politic Miron Costin l-a urmat în întreaga sa activitate, pînă şi pe planul acţiunilor diplomatice. [46]

Putem presupune, prin urmare, că dragostea faţă de poloni ori admiraţia faţă de instituţiile statului lor nu să născuseră la întîmplare, ci pe baza unui sentiment mai amplu, *datorat unui fond educaţional preexistent.* Acesta ar explica atît admiraţia pentru Italia [47], cît şi atitudinea faţă de schisma bisericilor, despre care, într-o versiune a *Poemei polone*, păstrată la Cracovia, spune textual: „de aci s-au născut şi ruperea sfintei unităţi spre paguba dragostei comune în creştinătate. De aci au venit marile certuri în biserică, care au dus la perirea ţărilor creştine" [48].

Căci, dacă pînă şi schisma provocată de Conciliul de la Niceea este privită cu regret, motivul trebuia să fie deosebit de puternic (cunoscut fiind faptul că, pentru ortodocşi, problema reunificării bisericilor, într-o epocă în care Ieremia Movilă publica *Mărturisirea ortodoxă*, era pur şi simplu o chestiune tabù). În plus, foarte edificatoare devine, privită dintr-un asemenea unghi, prietenia cu episcopul catolic Vito Piluzio da Vignanello, din ordinul franciscanilor — autor şi al unui *Katekismo Kriistinesco*, tipărit

---

[45] Miron Costin, *Opere*. p. 122, Vezi, în sprijinul aceleiaşi afirmaţii şi memoriul înaintat regelui, la 25 iulie 1684, de boierii pribegi în Polonia, atribuit lui Miron Costin de Czeslaw Chowanice (în *Miron Costin en Pologne*, în *Închinare lui N. Iorga*, Cluj. p. 113—124), în care se cere eliberarea Moldovei de sub turci, însă „cu garantarea credinţei ortodoxe" şi cu eliberarea boierilor, curtenilor şi ostaşilor „de sub regimul despotic" al domnilor, alături de scutirea de orice dări „aşa cum sînt şleahta polonă şi lituană" (ap, P.P. Panaitescu, *Introducere*, la Miron Costin, *Opere*, p .11, cf. şi *Scrisori*, în *ibidem*, p. 444).

[46] Despre legăturile cronicarului cu Ioan Gnínski, cu hatmanul Iablonowski şi cu Andrei Potocki ori chiar cu regele Sobieski vorbeşte pe larg P.P. Panaitescu, în *Introducerea* la Miron Costin, *Opere*, p. 9—12. Vezi de asemenea, şi idem, *Influenţa polonă în opera şi personalitatea cronicarilor*, p. 112—113, *Ştiri noi despre Miron Costin şi familia lui*, în *Omagiu lui I. Bianu din partea colegilor şi foştilor săi elevi*, Bucureşti, 1927, p. 277—284, Ion Moga, *Rivalitatea polono-austriacă şi orientarea politică a ţărilor române la sfîrşitul secolului XVII*, Cluj, p. 48—49, P. P. Panaitescu, *Călători poloni în ţările române*, p. 66—79.

[47] Miron Costin, *De neamul moldovenilor*, în *Opere*, p. 246.

[48] Idem, *Variantele în textul versificat* [*al Poemei polone*]; în *ibidem*, p. 392.

la Roma, în română și în italiană, în 1677 [49] —, personaj care-i relevă cronicarului chiar și înrudiri temperamentale între poporul român și cel italian. [50]

În concluzie, examinînd lucrurile dintr-o perspectivă adecvată unei analize a personalității concret-istorice, profilul de intelectual al lui Miron Costin ne apare ca deosebit de complex, existența unui fond educațional determinat putîndu-ne permite a presupune și o anumită natură a *tiparelor* în care s-au manifestat în general, în cazul său, exigențele scrisului.

5. Or, după cum sperăm să putem arăta prin observațiile de mai jos, din punct de vedere istoric, existența și acțiunea unor atari tipare reprezintă, în opera lui Miron Costin, o realitate incontestabilă.

Astfel, în afară de *Letopiseț* — deși, după cum au arătat alți cercetători, chiar și acolo apare o tendință „subversivă" de a transforma analele în memorii, pe baza unei reale „disponibilități stilistice" [51] —, toate celelalte scrieri ale sale, în cazul în care nu sînt traduceri, *presupun, din punct de vedere cultural, un model precis, deși neactualizat — fapt prea puțin evidențiat în studiile de specialitate.* Aceasta înseamnă că, anticipînd, într-un fel, pe corifeii Școlii ardelene (și, în mod sigur, pe Nicolae Costin ori pe Dimitrie Cantemir), Miron Costin proceda, atunci cînd scria (prin intermediul unui adevărat „academism" *avant la léttre*), la reformularea directă, în limba română, a unei întregi „tipologii" de lucrări specifice culturii în care se formase.

Cum spuneam, preocupați mai ales de problema izvoarelor, cercetătorii operei lui Miron Costin au subliniat prea puțin, pînă acum, respectiva stare de lucruri. Să ne oprim deci, foarte pe scurt, asupra ei. *Graiul solului tătărăsc*, de pildă, este o traducere din Quintus Curtius (după cum se știe, aceea a unui fragment de discurs din *De rebus Alexandri regis Macedonum)*, tot așa cum *Istoria de Crăiia*

---

[49] Informații detaliate despre viața și activitatea acestui prelat catolic, la Ramiro Ortiz, *Per la storia della cultura italiana in Romania*, p. 15 — nota 2, respectiv, 68—69, 78—85 și 214.

[50] Miron Costin, *De neamul moldovenilor*, în *Opere*, p. 247.

[51] Mircea Scarlat, *Disponibilitatea stilistică*, în *Introducere în opera lui Miron Costin*, București, Editura Minerva, 1976, p. 66—68.

Scanned with OKEN Scanner

Ungurească e prelucrarea unei părți dintr-o lucrare a lui Laurențiu Toppeltin de Mediaș *(Origines et occasus Transsylvanorum*, Lion, 1667). În atari condiții, cele trei discursuri originale atribuite lui Miron Costin și adresate, în 1676, domnului Moldovei, pot fi considerate și ca exerciții retorice realizate pe baza schemei traducerii, într-un sens integral.

În aceeași ordine de idei, *De neamul moldovenilor*, care și prin titlu sugerează un tip canonic de scriere (de genul: *De vulgari eloquentia*, *De homini dignitate*, *De imitatione Christi* etc.), nu poate fi decît o lucrare scrisă în tipare asemănătoare celor pe care le respectă și cartea lui Toppeltin — în care li se acordă sașilor o origine dacică —, opera cărturarului din Mediaș, făcînd ea însăși parte dintr-o altă mare familie de texte. Ea apare ca expresie a unei tradiții ilustrate, în secolul anterior, și de Marcin Kromer (1512—1589), prin *Polonia sive de origine et rebus gestis Polonorum*, 1555, sau de Gornicki (1527—1603), prin *Dzieje Korony Polskej* în care, evident, li se stabilește în primul rînd polonilor o origine ilustră (ultimul fiind și autorul versiunii polone a *Curteanului* lui Castiglione, *Dworzanin Polski*, 1566).

După cum aflăm din *Predoslovia-voroavă la cetitoriu* a poemului *Viața lumii*, una din temele asupra căreia se poate exercita cu drepturi depline versificația este, în concepția lui Miron Costin, „începătura țărîlor și a împărăției lor". Or, observarea unei atari situații ne poate aminti și că în secolul al XVII-lea occidental se răspîndise tocmai o asemenea modă, a versificării de povestiri cu tematică istorică, modă care-și găsește punctul de plecare tot în secolul anterior, pentru Polonia reprezentativă fiind *Kronika* versificată a lui Maciej Stryjkowski (1547—1582), autor cunoscut și de Miron Costin. Iar din acest gen de lucrări cronicarul moldovean a și folosit cel puțin două, care sînt considerate, prin consens, și ca izvoare sigure ale *Letopisețului*. E vorba de poemul lui Jarosz Otwinowski despre lupta de la Argeș dintre Mihai Viteazu și Simion Movilă (intercalat în traducerea polonă a cronicii lui Alessandro Guagnini, *Opisanie sarmaciej europeiskiegy*, Cracovia, 1611) și, respectiv, de

Scanned with OKEN Scanner

Wojna domowa..., a lui Samuel Twardowski (1600—1661) [52]. Mai precis, stînd sub semnul lui Tasso, secolul al XVII-lea polonez a dezvoltat o întreagă literatură epică în versuri, bazată pe versificarea cronicilor și pe transformarea lor în poeme epice ample (de tipul *Wojna domowa*, pomenit mai sus, de peste 17.000 de versuri, ori *Vojna chocimska*, a lui Wakław Potoki, de aproape 12.000 de versuri), la constituirea căreia participă chiar și traducerea lui *Orlando Furioso* (cunoscută sub numele *Gofred*), aparținînd lui Piotr Kochanowski (1556—1620) și publicată în 1618. Iar, prin comparație, scopul informativ — acela de a da relații asupra unei origini etnice — pe care îl are și *Poema polonă*, a boierului moldovean, este, credem, cît se poate de evident, cel puțin tot așa de evident ca și utilizarea versificației. [53]

Rezumînd aceste observații, care să fie deci „profilul" pe care-l posedă, în ansamblu, opera lui Miron Costin? S-o amintim mai întîi pe aceea originală. E vorba de *Letopiseț* (pe care îl continuă doar, ca: „să nu treacă cumva cu uitarea, de unde este părăsit"), de *De neamul moldovenilor* (în două redacții), de *Cronica polonă* (scrisă în limba șleahticilor, avînd aceeași temă ca și *De neamul moldovenilor*), de *Poema polonă* (varianta versificată a primei lucrări românești), după care urmează *Viața lumii*, *Stihurile împotriva zavistiei* (28 de versuri, cuprinse în aceleași manuscrise în care se află și poemul), cele *două poezii publicate de Dosoftei*, în *Psaltire* (cea de a a doua posedînd, în manuscrise, un adaos de patru versuri și, fapt deosebit de semnificativ, cu totul alt titlu: *Epigrama preaosfințitului părinte Dosoftei*), *trei discursuri* (în limba polonă), *trei scrisori*, *o hotărîre de urmărire*, *un memoriu* (în aceeași limbă)

---

[52] Cf. Miron Costin, *Opere*, p. 352—353.

[53] Încă din 1945, un cercetător polonez a vorbit, în cazul *Poemei polone*, de o posibilă contaminare cu curentul baroc din literatura polonă a secolului al XVII-lea. Ea poate fi dovedită atît prin caracterul encomiastic al tratării unei teme predilecte (originea etnică a popoarelor, de obicei ilustră), cît și prin utilizarea versificației. Din păcate, foarte pertinentele observații ale lui T. Gostyński, din *În jurul unui poem al lui Miron Costin* (în *Revista istorică*, XXXI/1945, p. 146—149) nu au fost extinse, prin încercarea de a surprinde, în general, natura modelelor în care a scris cronicarul, iar Dan Horia Mazilu, în cartea să, nu face decît un lung comentariu al conținutului poemei (p. 253—271).

Scanned with OKEN Scanner

și, în sfîrșit, șase *Stihuri de descălecatul țărîi*, cu care încheie predoslovia cronicii. Mai apoi, avem de a face cu traducerile: *Istoria de crăiia ungurească* (lucrarea lui Toppeltin) și *Graiul solului tătărăsc* (fragmentul din Quintus Curtius).

Dacă excludem *memoriul, scrisorile, hotărîrea de urmărire* și *Letopisețul* (al cărui model e evident autohton), în afara operei poetice în limba română ne mai rămîn doar *De neamul moldovenilor, Cronica, Poema polonă* și *discursurile*, față în față cu *traducerea unei lucrări despre al cărei model am vorbit mai sus și cu aceea a unui discurs.*

Încheierea ni se pare evidentă: Miron Costin și-a conceput opera — în afară de *Letopiseț* — în alte tipare decît cele găsite pe teren românesc, unde nu au corespondențe. *De neamul moldovenilor* face parte din aceeași familie de texte (uneori polemice) ca și lucrarea lui Toppeltin, fără să fie, însă, realuarea directă a acesteia, *Cronica* și *Poema polonă* se supun uzanțelor pe care le întîlnim și în literatura polonă a epocii iar discursurile descind din „genul" pe care-l ilustrează și traducerea lui Quintus Curtius. Dacă examinăm poezia, cel dintîi lucru ce se cade a fi observat ni se pare acela că, așa cum am arătat, *Apostroful* publicat de Dosoftei era numit, în manuscris, „epigramă". Or, utilizarea echivalentului *epigramă* chiar pentru unul singur din aceste texte, dat fiind înțelesul pe care-l are cuvîntul în secolul al XVII-lea în tot Occidentul (acela de scurtă specie poetică dedicatorie, fără conotație peiorativă sau umoristică), are, după părerea noastră, o valoare cu totul deosebită. Același înțeles „dedicatoriu" îl puteau avea și *Stihurile de descălecatul țărîi* ori *Stihurile împotriva zavistiei* (la intersecție cu „specia", deja constituită, a „stihurilor la stemă").

6. Procedînd prin încadrarea lucrării într-un sistem general, *modelul specific* al *Vieții lumii* trebuie căutat, deci, în aceeași arie de cultură din care provin și celelalte modele (pînă la urmă chiar și al epigramei), ceea ce se întîmplă cu opera cronicarului nediferind practic de ceea ce se va petrece peste o sută și aproape cincizeci de ani, atunci cînd fenomenul „modernizării" va deveni și unul „de masă". Date fiind puternicele ecouri ale culturii clasice pe care poemul le conține, modelul său direct nu poate fi găsit

Scanned with OKEN Scanner

decît printre *compoziţiile versificate ce se elaborau în colegii, ca teme obligatorii, mai ales în cursul superior, cu scopul de a deprinde şi a mînui bine limba latină.* Amintirea unei asemenea sarcini, îndeplinită în tinereţe cu sîrguinţa specifică vîrstei, ori a vreunor fragmente din atari compuneri, a putut permite, la maturitate, conceperea *planului general* al poeziei originale, tot aşa cum amintirea unor epigrame — în sensul de atunci al cuvîntului — a putut face să apară şi un titlu ca *Epigrama preaosfinţitului părinte Dosoftei proin mitropolit Suceavschii.*

În concluzie, poemul lui Miron Costin este şi ca specie literară o lucrare deosebită. Ea ctitoreşte, în literatura română, un model nou, după cum, pe planul conţinutului, are şi valoarea de prim poem filozofic.

În plus, încheierea ni se pare cu atît mai îndreptăţită, cu cît, şi pe plan *lingvistic*, textele costiniene realizează adesea „un decalc al frazei şi al perioadei din limba latină" iar, din punct de vedere *stilistic*, „forma internă — sistemul general de organizare al mijloacelor de expresie la Miron Costin — poartă pecetea culturii lui latine" [54]. Căci argumentelor aduse în sprijinul acestor afirmaţii de Boris Cazacu li se adaugă cele ale lui Al. Rosetti, care studiază un alt etaj expresiv (influenţa limbii vorbite, populare, şi aceea a cărţilor bisericeşti asupra stilului narativ), dar fără a putea ajunge la concluzia că el completează substanţial — cum nu poate nici submina — „sistemul general de organizare a mijloacelor de expresie", care poartă pecetea atributelor oratoriei şi artei literare latine. [55]

Or, dacă atari afirmaţii sînt valabile pentru întreaga literatură scrisă de cronicar în limba română [56], nu vedem care ar putea fi motivele întemeiate ce ne interzic a vorbi de cultivarea unor modele specifice, în sens modern, *şi pe planul construcţiilor de ansamblu* (atunci cînd acestea lip-

---

[54] Boris Cazacu, *Influenţa latină asupra limbii şi stilului lui Miron Costin*, în *Cercetări literare*, V/1943, p. 63.

[55] Al. Rosetti, *Observaţii asupra limbii lui Miron Costin*, Bucureşti, Editura Academiei R.P.R., 1950, pass.

[56] Vezi, în acest sens, şi G.G. Ursu, *Memorialistica în opera cronicarilor*, Bucureşti, p. 230—261, D. Velciu, *op. cit.*, p. 158—268, E. Puiu, *Viaţa şi opera lui Miron Costin*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1975, p. 199—263, Mircea Scarlat, *op. cit.*, p. 66—80.

Scanned with OKEN Scanner

seau în cultura tradițională). Căci, după cum se știe, e mult mai ușor a calchia un model ce se impune ca „formă externă", decît a ajunge pînă la efecte „involuntare" de expresivitate, ce presupun și stăpînirea deplină a limbii unei anume culturi (cum este cea latină).

7. Venind din Polonia în Moldova, Miron Costin a adus deci cu sine întregul bagaj al culturii în care se formase. Dată fiind vremea în care s-a petrecut acest lucru, cronicarul reprezintă un adevărat caz, unic, s-ar părea, în istoria noastră culturală. Cu toate acestea, cine ar crede că în opera costiniană e vorba doar de influențe ori de un masiv import, străin de experiențele autohtone evocate în capitolul anterior, se înșeală.

În realitate, într-un context de a cărui natură se va edifica progresiv, Miron Costin deschide un lung șir de ctitorii culturale. El are vocația autentică a întemeierii, introducînd în cultura românească ceea ce era necesar pentru că era necesar. Iar în acest sens faptul că poemul *Viața lumii* reprezintă nu numai cel dintîi caz de poezie românească cultă deplin răsădit în limba noastră, ci și unul ce vine, ca specie, din lirica de colegiu care se cultiva în școlile iezuite își are importanța sa. Reținută, de poet, ca meditație asupra destinului uman, forma acestui poem se încadrează unei tradiții, „adecvîndu-se", prin intermediul unui necesar tratament autohton, structurilor culturale tradiționale.

b. „POETICUL" DE CANOANE

1. DOSOFTEI CA PRELAT. 2. *PSALTIREA ÎN VERSURI* ȘI EVENTUALELE SALE VALENȚE BAROCE. 3. ASEMĂNĂRILE DINTRE TRADUCEREA PROLOGULUI TRAGEDIEI CRETANE *EROFILE* ȘI POEMUL *VIAȚA LUMII*. 4. „ENIGMA" DOSOFTEI ÎN LUMINA ISTORIEI. 5. NOTAȚIILE FĂCUTE PE CĂRȚI. 6. TURCOFOBIA, RAPORTURILE CU CATOLICISMUL ȘI ATITUDINEA FILO-POLONĂ. 7. CELE DOUĂ EXILURI. 8. MOBILURILE FUNDAMENTALE ALE INIȚIATIVELOR MITROPOLITULUI. 9. PRELAT ȘI POET.

1. Cu totul alta este însă — prin raportare la Miron Costin — situația mitropolitului Dosoftei, contemporan și

probabil prieten al celui dintîi, dacă avem în vedere activitatea sa poetică. Miron Costin era un mirean cu educație polonă, care a continuat *Letopisețul* țării de acolo de unde fusese părăsit de vornicul Ureche în primul rînd pentru a nu lăsa pradă uitării succesiunea evenimentelor istorice. În rest, el a compus, după cum am arătat, fie în românește, fie în limba polonă, versuri ori lucrări polemice în proză utilizînd, ca forme literare, tiparele culturii în care se formase. În fine, personalitate de excepție, Miron Costin a ctitorit, în literatura noastră, și *prima specie poetică laică, poemul filosofic, pe baza unui model de care luase știință în vremea studiilor de la Bar, într-un colegiu catolic iezuit.* Felul în care era tratată, în aceste școli, o temă atît de dragă barocului cum e aceea a „sorții alunecătoare", în ritmuri latine, corespundea, prin urmare, și sentimentului celui mai caracteristic pe care îl producea, în sufletul cărturarului de odinioară, starea de decădere a Moldovei, de unde, adesea, și tonalitatea elegiacă a *Letopisețului*, avînd, spune Eugen Negrici: „gustul de cenușă al disperării" [1].

Oricine ar fi fost însă Dosoftei ca mirean, din perspectiva culturală care ne interesează aici, el este în primul rînd „un călugăr român de rit ortodox". Or, cel puțin din acest motiv, opera lui „literară" — ca dealtfel întreaga sa activitate — nu poate fi analizată din același unghi din care a fost privită aceea a cronicarului *fără a o răstălmăci astfel într-un chip care ar face-o de nerecunoscut.* Considerînd această aserțiune drept o premisă fundamentală a cercetării de față, să examinăm însă, foarte pe scurt, și *datele pe care se bazează, pînă acum, interpretările care privesc prin baroc inițiativele culturale ale mitropolitului.*

2. În primul rînd, este vorba de traducerea, sub formă versificată, a psalmilor lui David, în binecunoscuta *Psaltire în versuri*, tipărită la Uniew, în 1673.

„Indiscutabila" influență exercitată de polonezul Jan Kochanowski, cu a sa *Psalterz Davidow*, asupra *Psaltirii*

[1] Eugen Negrici, *Narațiunea în cronicile lui Grigore Ureche și Miron Costin*, p. 327.

Scanned with OKEN Scanner

în versuri a fost observată încă demult și explicată, pînă la un moment dat, în diverse feluri. Dacă, de exemplu, Ion Bianu motivează prin ignoranță [2] versificarea acelei culmi a literaturii universale care sînt psalmii davidieni, la cealaltă extremă, Victor Kernbach consideră că, dimpotrivă, inițiativa lui Dosoftei s-ar datora unei nevoi lăuntrice de poezie, nevoie ce a găsit, în versificarea *Psaltirii*, singura modalitate de manifestare posibilă în aceea epocă [3].

Modul în care a lucrat Dosoftei la traducere a fost iarăși îndelung analizat, încă din 1887 [4], știindu-se, de pildă, că viitorul mitropolit nu a tradus direct psalmi catolici, ci a făcut mai întîi propriile sale traduceri, de pe originale ortodoxe (pe care le-a și publicat), împrumutînd, în versificație, doar anumite modele pe care i le oferea psaltirea polonă, acelea pe care le-a identificat Ladislau Gáldi [5]. Singurul amendament ce se poate face, din acest punct de vedere, este acela că anumite scheme de versificație — cum e, de pildă, cea a psalmului al 53-lea, în care apare o rimă încrucișată — nu au corespondent kochanowskian:

Doamne, mă spășiaște	(a)
Cu sfîntul tău nume	(b)
Fă-mi giudeț pre lume	(b)
Și-ntreg mă feriaște	(a)

Din acest motiv, datorită rimei *abba*, spune Ladislau Gáldi: „nu este deloc exclus ca mitropolitul român să fi cunoscut și alte psaltiri poloneze, sau cel puțin anumiți psalmi versificați, și ca alegerea metrului pentru parafraza

---

[2] Ion Bianu, *Însemnări autografe scrise într-o carte veche de Dosofteiu mitropolitul Moldovei*, p. 159.

[3] „Nevoia de a scrie era imperioasă, era dictată de autenticul său talent și astfel Dosoftei a ajuns la ideea de a traduce în versuri psaltirea, iar această traducere este în mare măsură o operă poetică originală" (în Victor Kernbach, *Un poet uitat*, în *Limbă și literatură*, I/1955, p. 148).

[4] *Psaltirea în versuri întocmită de Dosofteiu mitropolitul Moldovei (1671—1686)*, publicată de pe manuscrisul original și de pe ediținea de la 1673 de Ion Bianu, București, Editura Academiei române, 1887, p. XXX—XXXI.

[5] Ladislau Gáldi, *Un grand disciple roumain de J. Kochanowski : le métropolit Dosithée. Contribution à l'histoire de l'ancien vers roumain*, în *Studia slavica*, VI/1960, nr. 1—2, p. 1—21.

sa românească să fi fost determinată de aceste surse «non-kochanowskiene»" [6]. În sfîrșit, la toate acestea se impune a adăuga și cele observate de Nicolae Iorga (încă din 1904), anume că „*Psaltirea* se desface în două părți: una în care scriitorul nu vrea să coboare, ci-și înșiră solemn silabele după datina celor învățați și alta, partea cea mai întinsă, în care el uită mîndria volumelor răsfoite și se lasă furat de ritmul ușor săltăreț, vioi al cîntecului popular" [7].

Așezate, în mod intenționat, în succesiune, afirmațiile de mai sus creează o evidentă stare de incertitudine, mai ales atunci cînd încercăm să le raportăm la baroc. Iar această stare e greu de depășit indiferent dacă e vorba de o discuție referitoare la motivele care au determinat traducerea și versificarea psaltirii ori la modurile concrete în care aceasta a fost realizată. Din acest punct de vedere, explicația pe care o dă Dan Horia Mazilu, reușește doar parțial să risipească sus-amintita senzație. [8]

Să examinăm însă, ceva mai detaliat, datele problemei. Traducerile Psaltirii, inițiate de protestanți la sfîrșitul Renașterii, făceau parte dintr-un program de traducere integrală a cărților religioase în limbile naționale. În același timp, Psaltirea, nefiind între cărțile fundamentale de cult, se putea preta traducerii și de către catolici, aflați, la rîndul lor, în plină perioadă de expansiune și prozelitism. În altă ordine de idei, conciliul din Trento, care le-a permis aces-

---

[6] *Ibidem*, p. 19.

[7] Nicolae Iorga, *Istoria literaturii religioase pînă la 1688*, în *Studii și documente cu privire la istoria românilor*, VII, București, 1904, p. CLXXXVI.

[8] Dan Horia Mazilu își întemeiază explicația pe un fenomen de contaminare imitativă, plecînd de la ideea de „model estetic", în funcție de care Dosoftei ar fi simțit nevoia „de a se alinia uneia dintre tendințele ce se manifestau în literatura europeană a epocii, de a înscrie prin aceasta poezia și literatura română în genere în contextul universal" (în *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, p. 291). Or, deși era un artist, Dosoftei nu poate fi considerat scriitor, așa cum era, cam în aceeași perioadă, Miron Costin. Mobilurile sale subiective nu puteau fi, prin urmare, atît de generoase și de moderne, tot așa cum nu erau aceleași cu ale unui mirean. Cîtă vreme deci Dosoftei rămîne doar „prelat al bisericii ortodoxe", în sensul tradițional al cuvîntului, inițiativele sale culturale sînt mai degrabă asimilabile, prin felul în care au fost înțelese chiar de autor, acelora pe care le avusese și Varlaam, cu exact cincizeci de ani înainte. Vezi, dealtfel, și expunerea care urmează, prin care ne-am străduit să le identificăm.

Scanned with OKEN Scanner

tora din urmă și folosirea — ca arme propagandistice — a valorilor artistice, determină o arhicunoscută și răsdiscutată alunecare dinspre aspirația la un frumos de tip antic și umanist, caracteristic Renașterii, spre un frumos „exercitat" în scopuri ideologice.

Prin urmare, efectele intenționate nu mai sînt vechile *docere*, *movere*, *delectare*, așa cum au fost înțelese prin re-citirea anticilor, ci crearea unei impresii de grandios și desăvîrșit pe planul formei, strivind individual (prin afișarea ostentativă a fastului și puterii) sub niște aparențe grandiloc-vent-retorice. În sfîrșit, cultivînd o idee de universalitate deja pierdută, catolicismul mîna cultura europeană spre o perioadă de cruntă reacțiune.

Evident că, în ceea ce privește doar traducerea și versificarea psalmilor lui David, conflictul dintre catolici și protestanți nu a putut aduce vreun element nou pe planul unei idei de „diversitate" a valorilor: *Psaltirea* este un text vechi de peste două mii de ani, conținutul său nu putea fi modificat ori îmbunătățit (nepermițînd adică un anumit registru tematic) iar Dosoftei era un prelat, om al bisericii. Urmărind mai departe firul ideii, doar din punct de vedere istoric conjunctura în care se aflau atît catolicii, cît și protestanții (ori chiar ortodocșii), în ceea ce privește traducerea și versificarea psalmilor, era deci asemănătoare. „Viu impresionați de popularitatea psalmilor în versuri din bisericile protestante — spune, în acest sens, Ladislau Gáldi —, catolicii și chiar ortodocșii trebuiau, într-un mod aproape necesar, să încerce să contrabalanseze propaganda religioasă a Reformei prin mijloace proprii, punînd ei înșiși în mîinile credincioșilor o remaniere a părții celei mai populare a Vechiului Testament." [9]

Psaltirea lui Dosoftei s-a născut, în mod cert, pe dimensiunea unei astfel de conjuncturi socio-istorice, problema originalității ei fiind rezolvată cel mai adecvat prin punerea versificației „sub semnul sintezei între modelul cult venit de aiurea și universul de forme și simțiri poetice ale poeziei

---

[9] L. Gáldi, *Un grad disciple...*, p. 4; aceeași opinie o formulează și mitropolitul Iustin Moisescu, în *Cuvînt înainte* la ediția *Psaltirii*, din 1974, p. XV și urm.

Scanned with OKEN Scanner

populare naționale“ [10]. Astfel încît, chiar dacă am căuta cu cea mai mare atenție și, în cele din urmă, am găsi *toate* acele „modele non-kochanowskiene“ care au putut influența eventual versificația în cazul lui Dosoftei, acestea nu ne-ar putea spune prea multe și în legătură cu chestiunea ce ne interesează în mod deosebit, adică despre barocul literar al respectivei scrieri, înțeles în sens calitativ. [11]

Dosoftei era, prin urmare, din perspectiva care ne interesează pe noi, *mai degrabă un creator cultural*, deși e vorba de un artist autentic, ce avea vocație. Iar, în sens strict,

---

[10] G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, I, București, Editura Științifică, 1969, p. 202.

[11] În legătură cu această problemă vezi și Augustin Z.N. Pop, *Psalmi și psaltiri versificate în Europa*, în *Glosări la opera Mitropolitului Dosoftei (1673—1686)*, Cernăuți, 1944. Primele inițiative de versificare a psalmilor lui David aparțin lui Calvin. Clément Marot versifică apoi 50 de psalmi iar Théodore de Bèze dă o traducere integrală în versuri. Sînt cunoscute, în epocă, și versiunile lui Huss (1525) ori Buchanan, în secolul următor fiind foarte răspîndită psaltirea lui Quirinus Kuhlmann (1651—1689), publicată în 1684 (vezi, în acest sens, și W. Wordtriede, *Quirinus Kuhlmans Kühlpsalter*, în *Antaios*, nr. 7, 1966, p. 501—527), cea a lui Simeon Polоțki, din 1680 etc. Pe baza acestei tradiții se răspîndește și obiceiul versificării acelor *„duhovnîh pesen“* din aria ortodoxă slavă a culturii europene, mai ales în Rusia și Ucraina lui Petru cel Mare, cînd este introdusă și tehnica acrostihului, poezie care face legătura cu literatura lui V.K. Trediacovski, A. Cantemir, M. Lomonosov, calea de pătrundere a acestei „mode“ fiind polono-ucraineană. Ea este reprezentată, în secolul al XVII-lea, de opera călugărului Gherman, de Simion Polоțki ori de Karion Istomin. În fine, lirica religioasă ucraineană are, în H. Skovorod, un reprezentant prestigios, culegerea sa de poezii, *Sad bojestvennîh pjasnej*, remarcîndu-se prin inspirata folosire a alegoriilor, paralelismelor, parabolelor și a sugestiilor provenind din literatura emblemelor. Interesant este de observat și că H. Scovorod a studiat în școala de la Kiev, unde este posibil să fi urmat cursurile și Dosoftei (Vezi, în acest sens, Zina Gényk-Berezowska, *K pozdně baroknimu ukrajinskemu basnictví*, p. 198—205, și A. Pozdzneev, *Poet XVII veka Gherman*, p. 150—158). În sprijinul acelorași teze pot fi citate și numele lui Ivan Gundulič, Grigorios Palamidis ori cel al catolicului Wespazian Kochowski (ap. Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română*, p. 288—289) și, tot în același fel, se explică inițiativa pe care o iau, în Transilvania, Mihail Ștefan și Teodor Corbea. Cu toate acestea, în literatura română din aceeași perioadă nu se dezvoltă o tradiție a versificării care să plece doar de la textele sacre, instituind o nouă ordine tematică (legată de nestatornicia vieții, de sentimentul deșertăciunii), deși, prin prisma barocului, în sensul popularizării tendințelor sale evazionist-liturgice, acesta e elementul cel mai important. Restrîngînd discuția asupra versificării unui text canonic, decapităm așadar problema, evitîndu-i adevărata complexitate.

Scanned with OKEN Scanner

aceasta ne spune că el nici nu putea depăși, pe plan literar, nivelul „plăcerii de a versifica", plăcere descoperită probabil în acei cinci ani în care, în singurătatea de la Pobrata, s-a străduit să traducă în versuri psalmii davidieni.

Dacă îi avem în vedere întreaga operă poetică, vom observa cu ușurință că autorul ei nu ascultă, de fapt, de nici un program și că, din această perspectivă, ea nu poate fi raportată la baroc. Astfel, referitor la „plăcerea de a versifica", chiar în *Acatistul* publicat în același an cu *Psaltirea*, tot la Uniew, putem observa „structuri ritmate și de multe ori rimate" [12], ascunse cu abilitate în masa textului în proză. În *Molitvănic de-nțăles*, publicat în 1681, sînt introduse atît un poem cronologic al domnilor Moldovei, cît și versuri de cinstire pentru Ionașcu Bilevici, cel ce ajutase la obținerea și la aducerea unei tipografii de la Moscova. În sfîrșit, în *Parimiile preste an*, din 1683, în care se retipărește poemul sus-menționat, Dosoftei intercalează în text, concepute ca un comentariu la un poem latin despre sibila Eritreea, chiar niște versuri polone (versuri pe care le traduce, în cele din urmă, și în limba română [13]), alături de stihuri închinate lui Ioachim, patriarhul Moscovei.

În toate cărțile mai importante tipărite de Dosoftei (*Psaltirea în versuri*, 1673, *Dumnezăiasca liturghie*, 1679, *Molitvănic de-nțăles*, 1681, *Viiața și petrecerea svinților*, I, 1682, *Paremiile preste an*, 1683), textul este precedat de „stihuri la stemă". Iar aceste compoziții vor primi, în 1682, chiar și o mică completare de circumstanță relativă la domnia lui Duca-vodă, pentru ca, în manuscrisul nr. 3456 din Biblioteca Academiei R.S.R., să se transforme într-un veritabil „poem al iubirii de patrie în limba română, evocînd o Moldovă feerică" [14]; deci tot așa cum, poemul cronologic, inspirat din moda *sinopsisurilor* din literatura ucraineană (Simeon Polоțki) sau polonă (Wespazian Kochowski) [15] va

---

[12] Mariana Costinescu, *Versuri necunoscute ale lui Dosoftei*, în *Limba română*, XXII/1973, nr. 2, p. 157.

[13] Ștefan Ciobanu, *Versuri poloneze necunoscute în opera mitropolitului Dosoftei*, în *Mélanges Drouhet*, București, 1940.

[14] G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, I, p. 205, cf. și Al. Elian, *Dosoftei, poet laic*, în *Contemporanul*, 1967, nr. 21, p. 3.

[15] Dan Horia Mazilu, *op. cit.*, p. 299.

Scanned with OKEN Scanner

căpăta, în perioada de exil, o replică cu „accente din Bolintineanu“ [16], egală, ca valoare, cu cele mai bune pagini scrise în tinerețe.

3. Ajungem totuși, în acest fel, urmărind adică opera poetică a autorului, la un text cu totul diferit de *Psaltire* și care a fost de asemenea folosit pentru a interpreta prin baroc activitatea mitropolitului moldovean.

E vorba de traducerea versificată a prologului tragediei *Erofile*, a cretanului Chortatsis — la rîndul ei prelucrare neogreacă a piesei *Orbecche*, de G. B. Giraldi (1504—1573) —, text prin care poezia română ajunge, după cum spune George Ivașcu, „la izvoarele neolatine cu un secol înainte de Ienăchiță Văcărescu“ [17], așadar în plină modă barocă a teatrului tragic și de viziuni apocaliptice („Ca și *Orbecche*, și *Erofile* este o tragedie truculentă — spune în acest sens, Bruno Lavagnini — presărată cu cadavre și cu atrocități respingătoare“ [18]).

Din piesa autorului cretan Dosoftei nu reține, cu toate acestea, decît prologul, în care apare moartea (Charon, la Giraldi), rostind un discurs pe tema „sorții alunecătoare“, în care e folosit același motiv *ubi sunt?* întîlnit și la Costin. Atît în italiană, cît și în neogreacă, dealtfel, prologul este față de textul piesei o construcție poematică autonomă, menită să-i ilustreze conținutul, singura deosebire față de literatura despre care vorbeam la început (*I, 1*), inspirată de viziuni mistice ori de accidente catastrofale, fiind aceea că evenimentul nu se mai narează (întrucît urmează a se reprezenta).

---

[16] George Ivașcu, *ibidem*, p. 205.

[17] *Ibidem*, p, 206, cf. și Al. Elian, *art. cit.*, Dan Horia Mazilu, *op. cit.*, p. 302—305.

[18] De asemenea, acțiunea principală este întreruptă de o alta, secundară, în care se dramatizează episoade din *Ierusalimul eliberat* (vezi, atît pentru citatul din text, cît și pentru aceste aspecte specifice ale desfășurării acțiunii dramatice, Bruno Lavagnini, *Il teatro cretese*, în *La letteratura neoelenica*, Firenze-Milano, Editura Sansoni Accademia, 1969, mai ales, p. 100).

Scanned with OKEN Scanner

Iată felul în care apare, în prolog, motivul *ubi sunt?*, modelat pe aceleași surse medievale:

Undi-s elinilor împărați, cesari
Și-a Rîmului avgușți, bogați, puternicii și tarii?
Înțălepciune unde li-i și minte lor cea plină,
Slava, scriptura și-armele, vestiții dintr-Athină?
Undi-i cinste chesarilor, putere și dîrjie
Cu care ei au biruit de au stăpînit pre lume
Și s-au vestitu-su supt ceriu lățindu-și al său nume? [19]

Și iată concluzia vremelniciei tuturor lucrurilor:

Că avuția tuturor, viața cu sănătate,
Vreme le duci la sfîrșit și rămîn des uitate

întrucît:

Și ca scrisoria pe năsăp, pre margine de mare
Și ca spumele de pre pospai să trecu și-ncă mai tare...

Imaginii morții, care la Miron Costin vînează „cu sacul", îi corespunde, la Dosoftei, aceea a morții „cu coasa", de un antropomorfism și mai evident:

Sălbatică-s, fieratică, întunecată-n față;
Și cosa care-m țîin a mînă, ciolani mi-s cu greață
Cu fulgere, cu tunete, din iad di la prăpastie
Mă sloboziră de-am eșit să fac lumii năpaste.

Ca în *De morte prologus*, oarbă, „nemilostivnică, surdă și fără gură", aceasta vînează tot la întîmplare, deci fără a cunoaște niciodată mila:

Și toți bătrînii, mari și mici depreună
Și pre-nțălepții și-nvățați și ceata cea nebună
Cu steje-i tai în cosa mea și-i trag cu neagra-morte
Și-n flore tinereților, eu dintr-a vieții soarte
Stricu-i și răsipescu-le nume, cinste și slavă.

De astă dată, în comparație cu oricare alt text versificat de Dosoftei, similitudinile cu poemul lui Miron Costin sînt cît se poate de evidente, în ciuda faptului că traducerea

---

[19] Fragmentele sînt citate după textul editat de Rodica Iovan, în *Manuscriptum*, III/1972, nr. 3, p. 32—40.

Scanned with OKEN Scanner

vine dintr-o cu totul altă zonă de cultură. Ca și la Costin, și aici apare (în text) imaginea morții neiertătoare; ca și acolo, și aici sînt chemate, la masa tăcerii, figurile ilustre din vechime (pentru a exemplifica vremelnicia întocmirii tuturor lucrurilor); ca și acolo, ființa umană este lipsită de apărare în fața acțiunii arbitrare a unei forțe care ignoră rațiunea, clădindu-se din absurd. Toate aceste asemănări n-ar fi chiar atît de stridente dacă s-ar manifesta la un nivel al mesajului (pe care îl transmite textul) iar nu la acela al alcătuirii sale propriu-zise. Și aceasta, repetăm, în condițiile în care unul din texte vine din colegiile iezuite polone, cu deosebit de multe reminiscențe ale lecturilor clasice, iar cel de al doilea, din sud, din același loc din care provine și *Erotocritul*.

Mai mult decît orice altceva, tocmai aceste asemănări, la care ne-am fi așteptat cel mai puțin, impun așezarea într-o nouă lumină a ambelor texte. De unde și o serie de întrebări. Cine era, totuși, acest Dosoftei, mitropolit al Moldovei?; în ce relație trebuie așezată traducerea sa față de poemul original al lui Miron Costin?; cum poate fi explicat acest surprinzător *paralelism de gust* între cei doi cărturari români de la sfîrșitul secolului al XVII-lea? În intenția de a da un răspuns la aceste întrebări, va trebui să ne întoarcem la un studiu istoric al personalității prelatului moldovean.

4. Astfel, în ceea ce-l privește pe *omul* Dosoftei, datele directe pe care le deținem pînă în prezent sînt (după cum se va putea vedea în cele ce urmează) cu totul precare, mai ales în ceea ce privește coordonatele unei biografii spirituale. Ce știm deci, cu certitudine, despre autorul *Psaltirii în versuri?*

Mai întîi, în legătură cu data nașterii, avem o lapidară notă autografă, găsită pe un exemplar din *Viiața și petrecerea svinților*, în care, la pagina 152 (text publicat pentru întîia oară de C. Erbiceanu, în *Biserica ortodoxă*, XI, p. 821—822), autorul relatează despre șederea sa la Kiev, în 1684, unde, văzînd moaștele din Lavra [Pecersca, a fost izbit de mireasma lor plăcută, mireasmă care l-a însănă-

Scanned with OKEN Scanner

toșit, deși era „bolnavŭ stricatŭ" și „omŭ de 60 de ani" [20]. Dacă această involuntară exprimare a vîrstei reprezintă numărul anilor și nu, în mod generic, o etapă din existența biologică a individului, rezultă că Dosoftei s-a născut în 1624.

La fel stau lucrurile și în legătură cu familia, naționalitatea ori cu locul nașterii. Tot dintr-o astfel de însemnare, datată 14 septembrie 1649, scrisă pe spatele unui document al lui Iancu-vodă Sasul, din 1581 (dar reluată apoi, în parte, și în slavonă, pe un alt exemplar din *Viiața și petrecerea svinților*, dăruit mănăstirii Petrid), aflăm că tatăl său se numea Leontari, mama Misira iar bunicul Barila, că știa, la acea vreme, pe lîngă română, și greaca, latina și polona — întrucît textul e scris, pe primul izvod, în toate aceste limbi — și că viitorul mitropolit era deja monah la mănăstirea Pobrata. [21]

La aceste nume „vădit neromânești" (Nicolae Iorga) trebuie adăugat faptul că o mătușă se numea totuși Stanca, după cum reiese iarăși din titlul unui document, astăzi pierdut, aflat în lista întocmită la Zolkiew, în 3 ianuarie 1783, de casierul orașului Liov [22], și că o soră era măritată, la un moment dat, cu un oarecare Șerbul, după cum reiese tot dintr-o însemnare autografă, descoperită de episcopul Melchisedec Ștefănescu [23]. În sfîrșit, o ultimă informație directă privitoare la familie este aceea cuprinsă în scrisoarea

---

[20] Ap. Nicolae Iorga, *Istoria literaturii religioase pînă la 1688*, p. CXCIX, cf. și Ștefan Ciobanu, *Dosoftei, mitropolitul Moldovei și activitatea lui literară*. Traducerea din rusește de Ștefan Berechet, Iași, 1918, p. 72—73, * * *, *Dosoftei, 1624—1693, Bibliografie*, București, 1974.

[21] Vezi, în acest sens, B.P. Hasdeu, *Arhiva istorică a României*, I. partea I, București, 1865, p. 118, episcopul Melchisedec, *Cronica Romanului și a episcopiei de Roman*, I, București, 1874, p. 279, Ștefan Dinulescu, *Viața și scrierile lui Dositeiu, mitropolitul Moldovei*, Cernăuți, 1885, p. 7—9, Ștefan Ciobanu, *Dosoftei, mitropolitul Moldovei...*, p. 73, Ion Bianu, *Prefață* la Dosoftei, *Psaltirea în versuri*, p. VII, T. Bogodae, *Un autograf din 1687 al Mitropolitului Dosoftei*, în *Mitropolia Moldovei și a Sucevei*, XXXIV/1958, nr. 11—12, p. 884—885, Iustin Moisescu, *Cuvînt înainte*, la Dosoftei, *Psaltirea în versuri*, ed. N.A. Ursu, p. X—XI.

[22] Vezi, din acest punct de vedere, G. Popovici, *„Index Zolkieviensis"*, în *Candela* (1884), Cernăuți, p. 750—751 (ap. Ștefan Dinulescu, *op. cit.*, p. 9) și, mai ales, Melchisedec, *op. cit.*, p. 279 (cu o descriere amănunțită a documentului).

[23] *Cronica Romanului*, I, p. 279, și Ștefan Dinulescu, *op. cit.*, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

adresată patriarhului Ioachim al Moscovei, în care Dosoftei se plînge de purtarea episcopului Iosif Șmulianschi, din Liov, care asuprește pe ruda sa din același oraș, Chiriac Papara [24].

Acestea sînt toate datele principale cunoscute pînă acum, despre nașterea, familia și anii de formație ai lui Dosoftei. Dincolo de ele începe un tărîm nesigur. Numele străine ale părinților îl fac pe Nicolae Iorga să creadă că acesta era grec [25], în vreme ce Ștefan Ciobanu îl consideră, din contră, slav [26], pentru ca, mai tîrziu, să revină asupra acestei afirmații și să se ralieze punctului de vedere exprimat de Nicolae Iorga (cu singura precizare că „putea fi și aromân", întrucît la Liov se afla o mare colonie de aromâni veniți din Pind — din orașul Ianina —, demonstrație în sprijinul căreia vin și elementele lexicale aromânești, prezente în operă) [27].

Nici un document nu vine să confirme că Dosoftei a studiat în vreo școală, mai mult sau mai puțin celebră, deși ar putea fi vorba de școala *Frăției ortodoxe* din Liov, „unde se predau limbile latină, greacă, poloneză și slavă

---

[24] Silviu Dragomir, *Contribuții privitoare la relațiile bisericii românești cu Rusia în veacul al XVII-lea*, în *Analele Academiei române*, seria II, tom. XXXIV (1911—1912), *Memoriile secțiunii istorice*, București, 1912, p. 1108 (traducerea scrisorii în anexa XXXIV, p. 1197), cf. și Ștefan Ciobanu, *Mitropolitul Dosoftei*, p. 75, 86 și urm.

[25] N. Iorga, *Istoria literaturii religioase pînă la 1688*, p. CLXXIX.

[26] Ștefan Ciobanu, *Mitropolitul Dosoftei*, p. 75.

[27] Este vorba de descoperirea, într-un pomelnic al bisericii Sfîntul Ioan Teologul din Liov (păstrat în biblioteca mănăstirii baziliene Sf. Onofrei din același oraș), la anul 1728, deci numai la 35 de ani după moartea mitropolitului, a unei însemnări privitoare la familia Papară. Pe primul loc e trecut „preasfîntul arhiepiscop, mitropolitul Dosoftei". În *Gazeta Liovului*, din anul 1855, este reprodusă și genealogia, ușor fantezistă, a acestei familii, considerată de origine românească (ap. Ștefan Ciobanu, *Contribuții privitoare la originea și moartea mitropolitului Moldovei Dosoftei*, în *Academia română. Discursuri de recepțiune*, I, București, 1920, p. 8 și urm., cf. și idem, *Istoria literaturii române vechi*, I, în *Academia română, Studii și cercetări*, LXXV, 1947, p. 322). În sprijinul aceleiași opinii vin și elementele lexicale aromânești (cf. D. Găzdaru, *Contribuții privitoare la originea, limba și influența mitropolitului Dosoftei*, în *Arhiva*, XXXIV/1927, p. 122—149, și C. Lacea, *Untersuchung der Sprache der « Vieața și petrecerea svinților » des Mitropoliten Dosofteiu*, în *Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache zu Leipzig*, V/1898, p. 51—144). Probabilitatea unei origini aromânești nu este, nici după părerea noastră, întrutotul exclusă, dată fiind convergența informațiilor istorice și lingvistice, din acest punct de vedere.

Scanned with OKEN Scanner

bisericească și unde existau catedre de retorică și poezie" [28], ori de colegiul movilean din Kiev. Iar singura concluzie care se impune e doar aceea că Dosoftei făcea, în 1649, însemnări destul de corecte în polonă, română, greacă ori latină, așadar la vîrsta posibilă de 25 de ani.

Într-o ordine la fel de ipotetică, originea sa aromânească ar putea motiva, totuși, pe de o parte, rapida asimilare a dialectului dacoromân al limbii [29] iar, pe de alta, cunoașterea celei grecești, copilăria petrecută în mediu polon impunînd și învățarea acestei limbi, necesitate firească pentru cineva care trăiește în țară străină. Limba latină a trebuit însă, la rîndul ei, să fie învățată undeva (unde?), deși ucraineana, chiar dacă n-a deprins-o în copilărie, dat fiind numărul redus al ucrainenilor din Polonia sudică (în care era înglobată, în acea vreme, regiunea Liovului), a putut fi asimilată în ultima perioadă a vieții, anume „în exilul lui de la Strij" [30]. În sfîrșit, singură slavona bisericească era imperios necesar să fie cunoscută, deoarece era limba de cult a bisericii.

Dosoftei poliglotul apare așadar, din anonimat, ca un cărturar întrutotul format, fără să ne spună însă nimic despre locurile în care studiase, așezîndu-se într-un adevărat „con de umbră", din care ne silim și azi să-l descoperim. Ceea ce face ca singurele dovezi relative la personalitatea

---

[28] Ștefan Ciobanu, *Istoria literaturii române vechi*, I, p. 322, Lucrurile nu sînt însă deloc clare. Există și o opinie după care Dosoftei s-ar fi călugărit foarte de tînăr, în Moldova. La ea aderă Ștefan Dinulescu, în *op. cit.*, p. 17, și chiar Ștefan Ciobanu, care în *Contribuții privitoare la originea și moartea mitropolitului Dosoftei* (din 1920), p. 12, își contrazice afirmațiile din cartea tradusă la noi în 1918 (dar la care va reveni în 1947). Ipoteza fundamentării sistematice a culturii mitropolitului în una din faimoasele școli ale timpului este susținută însă în mai toate studiile și istoriile literare ulterioare (vezi, în acest sens, N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, II, p. 116, Al. Piru, *Literatura română veche*, ed. a II-a, București, E.S.P.L.A., 1962, p. 181, *Istoria literaturii române*, I, 1964, p. 437, N. Grigoraș, *Originea, formația și preocupările istorice ale Mitropolitului Dosoftei*, în *Revista de istorie*, XXVII/1974, nr. 10).

[29] Ipoteza asimilării tîrzii a dialectului dacoromân se bazează pe „unele mărturisiri cu privire la știința lui de românește din care ar reieși că el a învățat mai tîrziu românește" (D. Pușchilă, *Molitvenicul lui Dosoftei*, în *Analele Academiei române*, seria II, tom. XXXVI, *Memoriile secțiunii literare*, București, 1915, p. 2).

[30] N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, II, p. 116.

Scanned with OKEN Scanner

cărturarului de odinioară, să le ofere doar opera iar, în afară de ea, unele note marginale, făcute pe cărțile care i-au căzut în mînă. Să ne oprim, ceva mai mult, asupra acestora din urmă.

5. Nicolae Iorga a descoperit două. E vorba de un cronograf al lui Matei Cigalas, tipărit la Veneția, în 1650, și de o culegere de vieți de sfinți, scoasă din opera lui Simion Metafrast și editată tot acolo, în 1663.

În ele „Dosoftei face cruci și semne pe margine, zugrăvește cu pana mitre archierești în dreptul locurilor unde se arată schimbarea unui patriarh constantinopolitan, înseamnă botezarea stăpînilor păgîni, scoate anii [31] iar, la schimbarea unui sultan, glosează „împlut-au 40 de ai păgînul și tiranul" [32]. Prelatul transcrie, cu frumoasă literă grecească, cum spune tot Iorga, decretul lui Antonie, patriarhul Constantinopolului, referitor la o mănăstire maramureșeană a lui Dragoș; face note privitoare la istoria Moldovei; redă, din memorie, versuri latine referitoare la Constantin cel Mare, versuri aflate inițial „pre tablă de aur pre povață, ce s-au aflat în vistiariul pria luminatului crai Ioan 3" [33] (unde și cînd le va fi văzut?) ș.a.m.d.

O altă carte ce conține însemnări autografe ale mitropolitului este însă *Istoria universală* a lui Ioan Neukler (scrisă pe la începutul secolului al XV-lea și continuată de Nicolae Baselius, și de alții, pînă la 1544), tipărită la Colonia, în 1544 [34], carte ce poartă și ex-libris-ul stolnicului Cantacuzino [35]. Scrisă în latinește, ea s-a bucurat, în persoana lui Dosoftei, de un lector atent (Ion Bianu semnalează și numeroasele urme lăsate de picăturile de ceară

---

[31] Nicolae Iorga, *Istoria literaturii religioase pînă la 1688*, p. CXCVIII.
[32] *Ibidem.*
[33] *Ibidem*, p. CXCIX.
[34] Titlul latin este D. Iohannis Naocleri praepositi Tubingen, *Chronica succintim comprehentia res memorabiles seculorum omnium ac glutium, al initio mundi usque ad annum Christi nati MCCCCC. Cum auctorio Nicolai Beselij ab anno Domini M.D.I. in annum MDXIIII. Et Appendice nona, cursium memorante res interim gestas, ab anno videlicet MDXV. usque in annum praesentem, qui est post Cristum natum MDXLIIII* (ap. I. Bianu, *Însemnări autografe scrise într-o carte veche de Dosofteiu*, p. 151—160).
[35] Vezi, în acest sens, Mario Ruffini, *Biblioteca Stolnicului Constantin Cantacuzino*, tr., București, Editura Minerva, p. 60, 204.

Scanned with OKEN Scanner

căzute din lumînări) [36], idiomul adnotărilor fiind însă adesea foarte ciudat.

Astfel, pe pagina de titlu, în dreptul titlului marginal *Regulas tres*, mitropolitul scrie: „prawidła trzy χανονεμ", pentru ca, mai jos, cuvîntul *aborsus*, subliniat în text, să fie explicat marginal prin: „aborsus poronienie edulium мѧнкаре дѧлце", într-o neașteptată formulare latino-ucraineano-română. În același text, Dosoftei este preocupat și de etimologii. Pe pagina 492 este reținută aceea pentru *Pannonia* iar, mai jos, este oferită una pentru *Getae*: „românii sunt *Gheți*. Iaste nume rumânesc *Gheațu*. Un *biet*, o *biată* în loc de *ghet* și *ghiată*." Pe pagina 232 este reprodusă aceea dată de un autor polon contemporan pentru „Moghilă-vodă", explicat prin Mucius Scaevola, pentru ca, în sfîrșit la pagina 843, unde se descrie în text „Fertilitas Sueniae", mitropolitul să exclame, pretîndu-se doar la o analogie: „ce frămsiațe de țară, mai să potriviaște cu Moldova".

În alte glosări marginale, problema atacată este aceea a confesiunii. De la bun început, după cum observă Ion Bianu, urmărind indicele, Dosoftei închide articolele privind schisma „într-un patrat de linii și scrie pe margine *să le căutăm*, adică să cerceteze cu deosebită băgare de seamă locurile în cari se povestesc elementele acestei desbinări" [37]. În pasajul în care se discută problema lui *filioque* (p. 560), el subliniază, în text, pe *ac* și-l înlocuiește cu *per*, ilustrînd substituirea operată printr-o exclamație: „minunată Teologhie!". În sfîrșit, la pagina 941, unde se vorbește despre tentativele de reunire ale ortodoxiei orientale cu Roma, pe baza unor ipotetice acorduri de principiu, exclamă: „miră-te" iar, în locul în care este vorba de doctrina luterană (p. 1019, lîngă titlul marginal: *„De ortu seditionis Lutheranicae)*, transcrie pur și simplu: „tîlharii".

6. Am reprodus, ceva mai pe larg, aceste notații marginale ale mitropolitului, făcute pe cărți, deoarece ele sînt, după părerea noastră, singurele dovezi care mai oferă și astăzi șanse unei reale apropieri de personalitatea unui

---

[36] Ion Bianu, *Însemnări autografe...*, p. 153.
[37] *Ibidem*, p. 157.

Scanned with OKEN Scanner

Dosoftei „așa cum a fost". În primul rînd (după cum ne și așteptam, dealtfel), din ele rezultă că mitropolitul îi ura într-adevăr pe turci (vezi reacția violentă față de sultan: „păgînul și tiranul") și că, fără a ajunge la acele accente de disperare care apar în opera lui Miron Costin, atitudinea sa, în această privință, a rămas întotdeauna fermă. În al doilea rînd, în problemele teologice fundamentale, el se postează, cît se poate de hotărît, pe pozițiile tradiționale ale ortodoxiei, fără a face rabat catolicismului sau Reformei, ori de cîte ori este pus în situația să aleagă.

Cu toate acestea, în mod cu totul paradoxal, Dosoftei era, atunci cînd nu i-o interzicea dogmatica, și *filo-polon*. Primul argument în favoarea unei atari încheieri îl furnizează constatarea că prelatul ortodox nu dezavuează lectura cărților papistașe, ci evoluează, cu suficientă suplețe, prin meandrele și hățișurile lor dogmatice, selectînd doar ceea ce servea spiritului său larg, doritor de informație. El înțelegea să acorde, deși fără să mărturisească deschis acest lucru, chiar și o oarecare legitimitate istorică existenței bisericii catolice, din moment ce doar pe lutherani îi apostrofează cu violență: „tîlharii". Reține chiar versuri latine, de evidentă proveniență papistașă (dar, *nota bene*, tratînd despre Constantin cel Mare, venerat de ambele biserici). În sfîrșit, servindu-se de limbile ambelor confesiuni (latina și polona, româna și greaca ori ucraineana), realizează uneori, ca exprimare, un ideolect straniu, româno-latino-polono-ucrainean, a cărui apariție este cu atît mai simptomatică, cu cît e vorba de notații intime, fugare și nepretențioase.

7. Sub aspect social — și nu vrem să mai aducem în pagină fondul documentar pe care se bazează următoarele afirmații, considerînd că exemplele date au ilustrat suficient precaritatea surselor pe care ne putem întemeia discuția de față —, după 1649, an în care apare ca monah la mănăstirea Pobrata, Dosoftei face, după cum se știe, o rapidă ascensiune pe planul demnităților eclesiastice. Astfel, în 1658 el e episcop de Huși, în 1659 episcop de Roman iar, în 1671, mitropolit al Moldovei.

Dacă dorim să venim în întîmpinarea celor observate anterior și prin argumente de ordin istoric, va trebui să demonstrăm deci că, și prin activitatea pe care a desfă-

Scanned with OKEN Scanner

şurat-o în acei ani tulburi ai sfîrşitului de secol, ca mare prelat al bisericii, acţiunile lui Dosoftei au fost mereu conforme aceloraşi idealuri, aceleiaşi mentalităţi. În 1673, el se autoexilează pentru întîia oară în Polonia (pentru a reveni în Moldova în 1675, cînd, după o detenţie de cîteva luni, este reinstalat episcop), apoi, în 1686, pleacă într-un al doilea exil polonez, stabilindu-şi reşedinţa în cetatea Striy, pe lîngă Jolkiew (sau Zolkiew), exil ce se va prelungi pînă în 1693, adică pînă la moarte). Prin urmare, încercînd să creionăm şi astfel profilul personalităţii prelatului moldovean, în ce condiţii şi, cu atît mai mult, pentru care motive a plecat Dosoftei în Polonia, mai ales în 1688?

După cum a observat majoritatea cercetătorilor vieţii şi operei lui Dosoftei, prin coroborarea tuturor datelor pe care le deţinem în general despre atitudinea sa faţă de Polonia, nu se poate trage altă concluzie decît aceea că, de fiecare dată, prelatul a plecat din ţară de bună voie, a doua oară ducînd cu sine chiar şi moaştele sfîntului Ioan cel Nou, de la Suceava, şi întreg tezaurul mitropoliei. Documentele descoperite de Ştefan Ciobanu, în arhiva mănăstirii bernardine din Liov, au relevat bogăţia acestui tezaur [38] iar Ştefan Dinulescu ori Ion Bianu au dovedit cît se poate de limpede caracterul benevol al plecărilor sale [39]. În fine, Nicolae Iorga a vorbit chiar şi despre „fuga lui Dosoftei" [40], opinie la care subscrie şi A. D. Xenopol [41].

Cu toate acestea, Ştefan Ciobanu a dat respectivelor evenimente o cu totul altă explicaţie, plecînd de la modul în care le relatează Dimitrie Cantemir (în *Vita Constantini Cantemiri* [42]), relatare căreia îi asociază anumite aluzii — destul de discutabile — în legătură cu motivele rămînerii lui Dosoftei în Polonia, cuprinse în unele scrisori tîrzii ale mitropolitului şi ale unor persoane apropiate lui. Această

---

[38] S-a plecat, în acest sens, de la o copie, făcută la 1737, după inventarul autentic al obiectelor bisericeşti aduse de Dosoftei şi care au rămas după moartea sa, inventar efectuat în februarie 1694 (ap. Ştefan Ciobanu, *Contribuţii privitoare la originea şi moartea...*, p. 17 şi urm.)

[39] Ştefan Dinulescu, *Viaţa şi scrierile lui Dosoftei*, p. 96, Ion Bianu, *Introducere* la Dosoftei, *Psaltirea în versuri*, p. VIII.

[40] Nicolae Iorga, *Istoria literaturii religioase*, p. CXCVII.

[41] A.D. Xenopol, *Istoria românilor*, VIII, p. 183.

[42] Ştefan Ciobanu, *Dosoftei, mitropolitul Moldovei*, p. 92.

Scanned with OKEN Scanner

opinie, la care cercetătorul în discuție n-a renunțat niciodată[43], a fost preluată și de Nicolae Cartojan[44].

Despre ce este vorba? După cum se știe, Sobieski organizase, în 1688, o nouă campanie militară, ca urmare a unei suite de războaie (pînă atunci glorioase), în intenția de a anexa Moldova și Țara Românească la regatul Poloniei. În acest sens, el se baza, desigur, și pe sprijinul domnitorilor creștini ai acestor țări care, între un păgîn și un creștin, ar fi trebuit să prefere suzeranitatea creștinului. Cu toate acestea, domnitorul Moldovei, deși lasă la Iași provizii bogate, se retrage spre sud, din motivul — cît se poate de întemeiat — că avea un fiu ostatic la Poartă și deoarece turcii, uniți cu tătarii, trecuseră Dunărea și urmăreau evoluția situației. În aceste condiții, Sobieski, oprit la Iași, așteaptă două săptămîni, compune, între două pahare, faimosul cuplet: „Constantinde, /Fugi bine, / Nici ai casă, / Nici ai masă, / Nice dragă jupînească“[45], după care se retrage iar în Polonia.

Domnitorul moldovean despre care e vorba se numea Constantin Cantemir. Evident deci că Dimitrie Cantemir nu avea nici un motiv pentru care să-și prezinte tatăl într-o lumină nefavorabilă, tot așa cum va proceda, de fapt, și în cazul relatării evenimentelor legate de moartea lui Velicico și Miron Costin, pe care îi ucide același domnitor, caz în care fiul (față de istorie) încearcă să-și absolve tatăl de vină prin tot felul de mijloace. Miezul chestiunii e acela că în timpul respectivei campanii Dosoftei rămîne la Iași, odată cu plecarea precipitată a craiului polon părăsind și el capitala — de voie sau de nevoie —, pentru a trăi într-un exil ce se va prelungi pînă la moarte. Or, motivul plecării, după cum reiese și din *Relațiile Nunțiilor Apostolici și ale altor persoane despre Polonia, de la anul 1548 la 1690*, apărute la Berlin — Poznan, în 1890, nu poate rezida decît în faptul că Dosoftei avea serios a se teme de mînia lui Constantin, teamă pe care, ignorînd-o, Costineștii au plătit-o

---

[43] Vezi, în acest sens, și *Contribuții privitoare la originea și moartea...*, p, 14 și urm., *Istoria literaturii române vechi*, p. 328 și urm.

[44] N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, II, p. 124 și urm. O opinie similară, prin îndoiala față de „atitudinea regelui Sobieski față de Dosoftei“, și al Al. Piru, *Literatura română veche*, ed. a II-a, p. 185.

[45] Ap. N. Cartojan. *op. cit.*, II, p. 124.

Scanned with OKEN Scanner

cu capul. Prin urmare, el n-a fost condus în Polonia cu forța și n-a fost prizonierul nimănui. Dimpotrivă, dat fiind contextul dramatic care explică politica țărilor române de la sfîrșitul secolului al XVII-lea, în care se dădea ultima bătălie pentru independență, înainte de instaurarea jugului fanariot, gestul său se cade a fi înțeles ca o opțiune, deci tot așa cum fusese și cel din 1673, cînd plecase în exil din cauza politicii filo-polone a lui Petriceicu-vodă, alungat atunci de pe tron. Iar conjunctura concret-istorică nu putea fi decît următoarea: „Boierii și Dosoftei au fost încunoștiințați fără îndoială, de planurile regelui (care dorea să scuture jugul otoman al Moldovei — n.n.) și drept urmare au trecut de partea lui, liberi și convinși că o nouă eră începe. Se prea poate că însuși Sobieski își socotea retragerea ca ceva temporar, fiind ferm convins că se va întoarce curînd. La fel au crezut și cei care l-au urmat. Din păcate, socotelile lor s-au încurcat și dintr-un exil temporar a rezultat unul pînă la moarte.“ [46]

8. În concluzie, privind lucrurile atît prin prisma atitudinii față de ortodoxie, al cărei partizan sincer era, cît și prin aceea a atitudinii politice manifestate în contextul ultimelor mari lupte date pentru păstrarea neatîrnării totale față de Poarta Otomană și pentru eventuala scuturare a jugului ei, Dosoftei se dovedește a fi fost un mare și autentic patriot. Cărturar instruit, bun cunoscător al dogmelor religioase ale celor două mari confesiuni, el era conștient, ca dealtfel și Miron Costin, că numai o alianță a țărilor creștine mai putea salva țara pe care o păstorise atît de multă vreme de sub jugul turcesc. Cît de departe putea merge însă atitudinea lui filo-polonă?; în ce măsură putea fi vorba și de concesii făcute catolicismului?

---

[46] Horia Oprișan, *Precizări pe marginea exilului lui Dosoftei în Polonia*, în *Arhiva*, XLVII/1940, nr. 1—2, p. 115—116. Autorul discută problema aducînd în atenție relațiile făcute pe această temă de episcopul catolic al Cameniței, Wojeński, de francezul Philippe Dupont și, mai ales, reexaminînd datele cuprinse în *Les Anecdotes de Pologne ou Mémoires secrets du regne de Jean III Sobieski*, der nom. Amsterdam MDCXIX, II, p. 153—156, preluate din cartea sus-amintită, publicată în 1890 la Berlin-Poznan. Contribuția sa are deci calitatea de a rediscuta o problemă controversată prin analiza unor date noi referitoare la viața și activitatea politică a mitropolitului moldovean.

Scanned with OKEN Scanner

Ca prelat al bisericii ortodoxe, care nu restrîngea atît de rigid ca aceea catolică numărul limbilor de cult, Dosoftei a desfășurat o activitate culturală pusă pe de-a-ntregul în slujba unor interese naționale. Astfel, el s-a străduit să transpună în limba română principalele cărți necesare serviciului liturgic [47], concepînd această activitate ca pe o acțiune de maximă urgență. Motivele unei asemenea grabe ne par cît se poate de evidente: numai pe această cale putea fi întărită credința ortodoxă, amenințată de propaganda străină și handicapată de oficierea slujbei într-o limbă de cult alta decît limba poporului. [48]

Din punct de vedere politic, însă el a încercat să găsească soluții pentru ieșirea (fie și pe o cale polonă) din sfera de influență otomană. Iar această intenție o putem ilustra și printr-un scurt fragment, extras din petiția pe care, în disperare de cauză, a înaintat-o la un moment dat chiar țarului Rusiei, în numele lui Petriceicu-vodă, al clerului și al boierimii moldovene. Cum vom vedea, din

---

[47] Pentru a putea înțelege caracterul și orientarea traducerilor lui Dosoftei se impune a aprecia aria pe care o acoperă. Mai întîi este tradusă liturghia, în două ediții (*Dumnezăiasca liturghie*, 1679, și *Sfînta liturghie*, 1683) „cuprinzînd liturghia sfîntului Vasile cel Mare și lui Grigore Dialogul, la care s-au adăugat slujbele obișnuite la aducerea primelor fructe în biserică, la culesul viilor, la blagoslovenia vinului în cramă, la rînduiala daniilor, la blagoslovitul mărțișoarelor în Duminica Floriilor" (ap. N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, II, p. 117). Mai apoi, e vorba de *Molitvănic de-nțăles*, 1681, în care se traduc slujbele și rugăciunile obișnuite „la logodne, cununie, maslu și înmormîntare" (ap. *ibidem*). În *Octoihul* sau *Osmoglasnicul* din 1683, se traduc apoi „cele opt slujbe obișnuite duminica, fiecare pe cîte un ton aparte" *(ibidem)* iar, în *Parimiile preste an*, 1683, se transpun în românește și acele „slujbe și rugăciuni care se întrebuințează la serviciile divine ce se oficiază seara". (ap. Ștefan Ciobanu, *Istoria literaturii române vechi*, I, p. 328). La toate cele de mai sus se adaugă psalmii lui David, în versuri (Uniew, 1673) și în proză (Iași, 1680), în vreme ce *Viiața și petrecerea svinților* (I—IV, Iași, 1682—1686) este o colecție „în formă de mineiu" (Ștefan Ciobanu, *op. cit.*, p. 327), cuprinzînd viețile sfinților, fără slujbă și rugăciunile pentru fiecare sfînt. Este cît se poate de limpede că dorința mitropolitului fusese practic aceea de a traduce în limba română toate cărțile necesare serviciului liturgic.

[48] Vezi, în acest sens, și scrisoarea din august 1679, dusă de Ionașcu Bilevici patriarhului Ioachim al Moldovei, în care Dosoftei scrie: „căci la noi învățătura de carte s-a pierdut și puțini sînt aceia care pricep limba cărților" (ap. I. Bogdan, *O scrisoare din 1679 a mitropolitului Dosofteiu*, în *Analele Academiei române*, seria II, tom. XXXIV, *Memoriile secțiunii istorice*, București, 1912, p. 492).

Scanned with OKEN Scanner

ea reiese, în mod cît se poate de clar, și *starea generală de spirit* ce caracteriza partida moldovenească ce va deveni filo-polonă în 1688, *deci la cel mai mic semn de acțiune practică în sprijinul luptei ei anti-otomane*: „Toți locuitorii Țării moldovenești, arhierei, boieri și toți împreună de orice vîrstă și stare, [...] ne tînguim spintecînd văzduhul și ne rugăm să ne scăpați de năcazurile ce au dat peste noi, fiindcă noi de acum ne apropiem de pierzarea cea din urmă din cauza turcilor și a tătarilor fără de Dumnezeu“ [49].

9. Lungul excurs pe care a trebuit să-l facem pentru a descoperi, măcar parțial, profilul autentic al cărturarului și prelatului ortodox Dosoftei ne este, în sfîrșit, foarte util în ceea ce privește explicația operei. Căci, oricît de neclară ar rămîne și acum problema originii etnice a mitropolitului, aceea a formației culturale ori cea a mentalității sale în genere, cîteva lucruri ni se par cît se poate de limpezi. Dosoftei era un cărturar de largă informație, știa mai multe limbi și cunoștea subtilitățile dogmei catolice la fel de bine ca pe acelea ale ortodoxiei. Ca prelat ortodox, însă, el nu a făcut concesii catolicismului, atitudinea sa filo-polonă rezultînd dintr-o clarviziune politică exemplară, pe care o va afirma cu curaj, în toate momentele de răscruce ale vieții.

Altfel spus, talentul său poetic nu a violat, atunci cînd a încercat să compună stihuri, *nici o interdicție dogmatică*, modul în care trebuie înțeleasă și azi versiunea *Psaltirii* fiind identic cu acela pe care l-a indicat chiar autorul, în cea dintîi *predoslovie*, din 1673 (ca: „să poată trage hiria omului cătră cetitul ei“). Și ținem să subliniem acest lucru cu atît mai mult, cu cît, dat fiind faptul că mitropolitul și-a elaborat mai întîi propriile sale traduceri, făcute de pe originalele pravoslavnice, utilizarea unor modele occidentale, în ceea ce privește versificația, nu putea afecta decît un nivel al „gratuitului“, așezat *dincolo de vehicularea unor conținuturi specifice*. Iar în felul acesta Dosoftei s-a pus la adăpost de orice acuzație referi-

---

[49] Ap. Silviu Dragomir, *Relațiile bisericești românești cu Rusia în veacul XVII*, anexa XXXV, p. 1199.

Scanned with OKEN Scanner

toare la erezie, funcţia versificaţiei fiind la el doar una ornantă (ca regulă a unui „cît am putut mai frumos"), cea despre care vorbea, printre altele, şi Miron Costin.

Mai apoi, Dosoftei nici nu are în vedere o înţelegere a literaturii similară aceleia la care ajunsese cronicarul. Căci Miron Costin vorbea despre un „rost al stihurilor" care nu viza doar să împodobească biserica (funcţia ornantă), ci să descrie şi faptele împăraţilor ori istoria ţărilor, prezent în poemul eroic şi în acela istoric. În plus, Miron Costin era conştient şi de faptul că utilizarea versurilor pentru realizarea unor astfel de opere precede, în timp, versificaţia religioasă (alegînd, pentru propria sa creaţie, şi o tematică nouă), cîtă vreme Dosoftei are în vedere numai regula lui „cît am putut mai frumos".

În sfîrşit, deosebirile nu se opresc aici deoarece, în ceea ce priveşte barocul literar ca fenomen european, versificarea psalmilor davidieni nu are importanţa pe care o avea moda versificării unor compoziţii asemănătoare lor, dar în care se dezvoltă un *registru tematic independent* şi un tip specific de literatură. Este aceea discutată pe primele pagini ale acestei secţiuni, care „psalmodiază" obsesiv asupra iminenţei morţii şi a destrucţiei universale, prorocită adesea prin intermediul unor înfiorătoare viziuni apocaliptice.

Sub aspect istoric, fluxul rapid al traducerilor, „graba" cu care ele au fost tipărite, alături de deznădejdea pe care o vădeşte atît suplica adresată de Dosoftei împăratului Rusiei, cît şi *Letopiseţul* lui Miron Costin vorbesc însă de un climat cultural traversat de o profundă nelinişte, sentiment ce pare a domina chiar Moldova sfîrşitului de secol al XVII-lea. Fie boieri de rang mare, fie prelaţi ai bisericii, cărturarii acestui moment din evoluţia istoriei noastre par să cunoască *gustul amar al deznădejdii*, iniţiind, tocmai de aceea, acţiuni politice şi militare disperate, manifestări ce vor culmina cu lupta de la Stănileşti, din 1711. Rapida succesiune a domniilor, fragilitatea alianţelor, aroganţa tot mai vădită a turcilor aveau un pendant atît în decăderea moravurilor, cît şi în lipsa de prestigiu a instituţiilor tradiţionale ori în secătuirea resurselor economice. Iar, dacă la această ruină tot mai accentuată se adaugă şi lipsa de perspectivă politică, indiferenţa tot mai vizibilă a marilor puteri faţă de soarta principatelor dunărene, încheierea firească nu

Scanned with OKEN Scanner

poate fi decît aceea că nici un alt moment din istoria noastră n-a fost, de fapt, mai nefericit decît acesta.

Or, dacă avem în vedere că apariția unei asemenea crize ține de o perioadă în care și cultura occidentală era caracterizată de o derută profundă, putem să presupunem că, în manifestarea lor, crizele au impus apelul la forme de exprimare asemănătoare (de unde și permeabilitatea la nou, care se manifestă, în cazul lui Miron Costin, prin împămîntenirea unor specii literare necunoscute în cultura tradițională, deși „muza polonă" a cronicarului nu a avut, repetăm, în cazul lui Dosoftei, un prozelit).

Tradus de pe un original grecesc, în ultimii ani ai vieții, prologul tragediei cretane dovedește însă altceva, practic un lucru la fel de important: convergența unei evoluții de gust, manifestată, în cazul prelatului moldovean, ca apropiere involuntară față de tipul de literatură pe care cronicarul o ctitorise în limba română plecînd de pe cu totul alte baze.

Așa cum se autodefinește, la un moment dat, în cuprinsul *Viieții și petrecerii svinților*, Dosoftei este, prin urmare, numai „poeticul de canoane", cel care a îndrăznit să transpună „pre limbă proastă", cîndva, înspre apusul vieții, un text de care putem lega, proiectat pe fundalul unei viziuni a devenirii universale, destinul „țării de Moldova".

Alături de marele său contemporan Miron Costin, Dosoftei aduce, însă, pe această cale (deși într-un chip involuntar), și o a doua foarte puternică dovadă în sprijinul ideii că nașterea poeziei culte românești stă sub semnul barocului.

În realitate, ținînd de o perioadă istorică în care se efectuează traduceri noi ale cărților populare, în care se răspîndește lectura *Fiziologului* și a *Albinușei*, în care Marcus Bandinus mărturisește chiar generalizarea cultului sfintei Vineri în masele cele mai largi ale poporului, nașterea poeziei moderne românești nu poate fi legată de neoclasicismul german sau francez. Cu mult mai veche, ea trebuie așezată, în timp, la sfîrșitul veacului al XVII-lea, sub semnul tratării specifice a unei teme literare străvechi: *fortuna labilis*, temă ce va avea apoi un ecou atît de puternic și în sensibilitatea romanticilor.

Scanned with OKEN Scanner

B. ROMANUL „A CHIAVE"

1. SENSUL ADÎNC AL DEZBATERII DE IDEI DIN *DIVAN*. 2. PRINCIPELE MOLDOVEAN ȘI CULTURA EUROPEANĂ. 3. PROBLEMA, ÎNCĂ DESCHISĂ, A FORMEI DE EXPRIMARE. 4. ERMETISM ȘI MANȚIE PE PLANUL REFLEXIEI FILOSOFICE. 5. MODERNITATEA TIPULUI DE CREATOR. 6. „CLAROBSCURUL" CA ORIZONT LINGVISTIC AL *ISTORIEI IEROGLIFICE*. 7. DIMENSIUNILE ANALOGICO-SIMBOLICE ALE CONSTRUCȚIEI EPICE. 8. BAROCUL ȘI FORMULA CANTEMIRIANĂ A INVENȚIEI ROMANEȘTI.

1. Să amintim, mai întîi, un element de continuitate. În *Divanul sau gîlceava înțeleptului cu lumea*, carte tipărită la Iași, în 1698, dialogul dintre Înțelept și Lume debutează cu o adevărată diatribă, adresată Lumii: „Vădz frumusețile și podoaba ta, ca iarba și ca floarea ierbii, bunurile tale în mînule tălharilor și în dintele moliilor; desfătările tale: pulbere și fum, carele cu mare grosime de aer să înalță și, îndată răşchirîndu-să, ca cînd n-ar hi fost să fac" [1].

Preluată, se pare (ca idee), din opera lui Miron Costin [2], și dezvoltată într-un mod asemănător chipului în care este tratată în *Viața lumii* ori în traducerea lui Dosoftei, tema din *Divan* e aceea a norocului nestatornic *(fortuna*

---

[1] Dimitrie Cantemir, *Divanul*, ediție îngrijită, studiu introductiv și comentarii de Virgil Cândea, Text grecesc de Maria Marinescu-Himu, București, Editura Academiei R.S.R., 1974, p. 125.

[2] Poemul *Viața lumii* este citat direct în textul *Istoriei ieroglifice* (cf. *Istoria ieroglifică*, ediție îngrijită și studiu introductiv de P.P. Panaitescu, I. Verdeș. București, E.P.L., 1965, p. 254; în continuare citatele se vor da după această ediție). La acest fapt se adaugă contaminările textuale pe care le evidențiază Virgil Cândea (*Divanul*, p. 31—32) între poemul costinian și lucrarea lui Dimitrie Cantemir, din 1698. Dimitrie Cantemir a cunoscut și a exploatat, prin urmare, idei și imagini ale înaintașului său, ceea ce ne poate face să presupunem că cronicarul l-a putut influența și în alegerea temei, tot așa cum l-a putut influența și pe Dosoftei în alegerea prologului din *Erofile*. tradus de acesta — deși, în cel de al doilea caz, problema nu poate fi discutată decît în principiu, din lipsa unor dovezi concludente.

Scanned with OKEN Scanner

labilis), în text întîlnindu-se chiar și motivul *ubi sunt?*[3], reluat în forme care amintesc ambele poeme: „O, lume, dară eu știu precum și alții mulți ca mine, încă și mai putérnici decît mine, au fost; dară pănă la svîrșit ce s-au făcut? Ce s-au făcut împărații perșilor cei mari, minunați și vestiți! Unde iaste Chiros și Crisors? Unde iaste Xersis și Artaxersis? [...] Unde iaste Alexandru marele, Machidoneanul, carele nu pentru mărirea statului, ce pentru mari și minunate războaie și a multe țări biruință «marele» să numește? Și să nu te mai, pentru alții vechi și minunați a grecilor împărați, întreb, ce pentru acești mai de curund: unde iaste Constantin marele, ziditorul Țarigradului? Unde iaste Iustinian, cel ci-au acea minunată și de toată lumea lăudată și in toate unghiurile a rătundzélii pămîntului vestită zidit besérică, carea să chiamă Svinta Sofia? Unde iaste Dioclitiian, Maximiian și Iuliian, tiranii cei putérnici și mari? Unde iaste Theodosie cel Mare și Theodosie cel Mic? Unde iaste Vasilie Machidon și cu fiiul său Leon Sofos și alți împărați putérnici, mari și vestiți a grecilor? Unde sînt impărații Romii, Cetății ceii de toate biruitoare? Unde iaste Romilos, ziditoriul ei, și alții pănă la Chesariu Avgust, căruia toate cetățile i s-au închinat? Și ce să-ți mai dzic? Unde sînt moșii, strămoșii noștri, unde sînt frații, priiatinii noștri, cu carii ieri-alaltăieri aveam împreunare și într-un loc petrécere, carii acmu din mijlocul nostru periră și acmu

---

[3] Tema norocului nestatornic a fost considerată ca temă fundamentală a Divanului și de Giorge Pascu, *Viața și operele lui D. Cantemir*, București, Editura Cultura Națională, 1924, p. 20—21, de Perpessicius, în *Mențiuni de istoriografie literară și folclor* [București], E.S.P.L.A., [1957], p. 289—290 și în *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor*, București, E.S.P.L.A., 1961, p. 276, ori de Tudor Vianu, în *Studii de literatură universală și comparată*, ediția a II-a [București], Editura Academiei R.P.R. [1963], p. 573—574. În paralel, deși altfel structurat, motivul *ubi sunt?* mai apare și în *Mărgăritarele* lui Ioan Hrisostomul, traduse și publicate de frații Greceanu, la București, în 1691: „Unde sînt lăudătorii? unde sînt ospețele și zicăturile? Unde este rîsul cel mult? Ce s-a făcut dar trupul acela care a fost sătul de atîta cinste și bunătate? Pasă la groapă și vei vedea" (ap. Virgil Cândea, *Introducere* la *Divan*, ed. cit., p. 55). Ca și în *Viața lumii*, în *Divan* tratarea temei nu se bazează însă pe ideea de dispreț ascetic al vieții — observație, după părerea noastră, deosebit de importantă, ce îndreptățește pe deplin și concluzia prin care „cartea lui Cantemir este o reluare cu alte mijloace a poemului lui Costin" (Virgil Cândea, *loc. cit.*, p. 56). Vezi, în acest sens, și argumentația care urmează.

Scanned with OKEN Scanner

să pare că n-au mai nice adănăoară fost? Acmu dară, pentru aceştia adevărat şi fără înşelăciune să-mi spui, în ce chip şi în ce féliu s-au petrecut?" [4]

În sfîrşit, oricare ar fi fost modelul [5] care a stat la baza textului cantemirian şi oricîte alte surse s-ar mai putea presupune în legătură cu numărul personajelor care ilustrează tema norocului nestatornic [6], cea dintîi carte scrisă (şi

---

[4] Dimitrie Cantemir, *Divanul*, ed. cit., p. 137. În afara acestor două exemple, date şi de noi, Virgil Cândea descoperă nu mai puţin de 26 de pasaje din *Divan* care sînt de fapt reluări ale unor pasaje din *Viaţa lumii*. Mulţimea lor ne îndreptăţeşte prin urmare să vorbim şi de o prelucrare sistematică a ideilor poemului, fapt deosebit de important în ordinea de idei care ne interesează.

[5] Pînă în prezent, el nu a fost identificat. Ar putea fi însă *Dioptra* lui Filip Solitarul (din secolul al XI-lea), semnalată de D. Russo (în *Manuscrisele greceşti din Biblioteca Academiei române*, Bucureşti, 1901, p. 10), cu care *Divanul* are în comun tema disputei, personajele şi planul tripartit (cf. P.P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir. Viaţa şi opera*, Bucureşti, Editura Academiei R.P.R., 1958, p. 48, nota 1 şi 2). Şi aceasta deoarece la ea pare să facă aluzie chiar autorul, în *Carte către cetitoriu* (cf. ed. cit., p. 113), un fragment din *Dioptra* fiind identificat de Virgil Cândea şi în manuscrisul nr. 894 din Biblioteca Academiei R.S.R. (cf. idem, *Nicolae Milescu şi începuturile traducerilor umaniste în limba română*, în *Limbă şi literatură*, nr. 7/1963, p. 33). Un alt model posibil, propus de Virgil Cândea, ar putea fi însă lucrarea lui Mihail Choniates (secolul al XII-lea), intitulată *Personificări felurite*, din care ar putea proveni teoria vîrstelor, comparaţia copilăriei cu bătrîneţea, apărarea condiţiei nobile a trupului şi unele procedee literare, deşi aceasta nu e compusă sub formă de dialog (cf. idem, *Studiu introductiv* la D. Cantemir, *Divanul*, Bucureşti, E.P.L., 1969, p. XXVII). În sfîrşit, una din lucrările lui J.B. van Holmont, *Venatio scientiarum*, are în comun cu *Divanul* forma de dialog, posibilitatea de a o cunoaşte nefiind exclusă, întrucît Dimitrie Cantemir a şi tradus, mai apoi, din opera acestui cărturar (cf. Dan Bădărău, *Filozofia lui Dimitrie Cantemir*, Bucureşti, Editura Academiei R.P.R., 1964, p. 118—122). Oricare ar fi însă modelul direct, procedeul *disputei dintre suflet şi corp* este de veche ascendenţă medievală, apărînd şi în *Cugetările* lui Gabriel Oxenstiern (1641—1707), traduse, la noi încă din secolul al XVIII-lea (vezi, în acest sens, şi N. Drăganu, *Pagini de literatură veche*, p. 238—240, Ştefan Paşca, *Des copies du „Divan" de Démètre Cantemir en Transylvanie*, în *Académie Roumaine. Langue et litterature, Bulletin de la section Littéraire*, nr. 2/1943, p. 117—118). Mai mult, într-un manuscris din 1648, descoperit de Paisie Lambru şi publicat în 1905, întîlnim şi cea mai veche *Convorbire a sufletului cu trupul* scrisă în limba română, de largă răspîndire ulterioară în cărţile populare (cf. N. Cartojan, *Cărţile populare*, II, ed. cit., p. 264—265).

[6] Virgil Cândea, indică printre lecturile autohtone: *Alexandria, Viaţa şi petrecerea svinţilor*, ale lui Dosoftei, *Mărgăritarele* lui Ioan Hristostomul (a cărei cunoaştere autorul o mărturiseşte în *Vita Constantini Cantemiri*), *Istoriile* lui Herodot, *Varlaam şi Ioasaf*, *Istoria Troadei* (în *Studiu*

Scanned with OKEN Scanner

tipărită) de Dimitrie Cantemir este — în perspectiva care ne interesează — și *regîndirea tematică mult amplificată* (în plan filozofic) a exact acelor idei pe care le transmit și textele analizate în capitolul anterior.

Din același punct de vedere, Dimitrie Cantemir este chiar primul mare gînditor român ce pare a se fi aplecat asupra unei asemenea teme, dat fiind că informația pe care o posedă și o exploatează depășește cu mult pe aceea a tuturor predecesorilor. Astfel, citatele din cartea a doua a *Divanului* vin direct dintr-un dicționar de citate latinesc [7]; în capitolul 54 este folosită lucrarea umanistului Pietro Bizzari, *Persicarum rerum historia in XII libros descripta*, tipărită la Anvers, în 1583 (din care se mai cunoaște și o ediție din 1601, apărută la Frankfurt); partea a treia este în întregime o traducere din Andrea Wissowatius (1608—1678), *Stimuli virtutum, fraena peccatorum, ut et alia eiusdem generis opuscula posthuma*, Amsterdam, 1682. [8] În aceeași parte a doua este folosită lucrarea călugărului benedictin din secolul al XIII-lea, Pierre Bersuire, *Reductorium morale* [9], iar, în cea de a treia, opera — celebră în secolul al XVII-lea —, *De stratagematibus Satanae*, aparținînd lui Giacomo Aconcio [10].

Identificarea tuturor acestor surse — în condițiile în care avem de a face și cu un real proces de laicizare a gîn-

---

introductiv la *Divanul*, ed. 1969, p. XXVIII—XXX, cf. idem, *Studiu introductiv* la *ibidem*, ed. 1974, p. 33). E deci posibil ca unele exemple să provină de aici.

[7] Vezi, în acest sens, Virgil Cândea, *Studiu introductiv* la ediția *Divanului* din 1969, p. XXVIII—XXX, și idem, *Studiu introductiv* la ediția adeleiași opere, din 1974, p. 33—34.

[8] În ceea ce privește modul exagerat (Vîrgil Cândea) în care a fost interpretată problema împrumuturilor lui Cantemir din Erasm (P.P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir*, p. 51, și Dan Bădărău, *Filozofia lui Dimitrie Cantemir*, p. 121—124) ori aceea a originalității scriitorului în paginile traduse din Wissowatius, după ediția din 1682, vezi mai ales punctele de vedere exprimate tot de Virgil Cândea, în *Dialogul Orient-Occident, tradiție-inovație în «Divanul» lui Dimitrie Cantemir*, în *Buletinul Comisiei naționale a R.S. România pentru UNESCO (1964)* nr. 1—2, p. 43 (dar și P. Vaida, *Dimitrie Cantemir și Andrei Wissowatius*, în *Revista de filozofie*, nr. 12/1965, p. 37—48, idem, *Dimitrie Cantemir și umanismul*, București, Editura Minerva, 1972, pass.).

[9] Virgil Cândea, *Studiu introductiv*, la *Divan*, ed. 1974, p. 34.

[10] *Ibidem*, p. 35.

Scanned with OKEN Scanner

dirii sud-est europene, încă din secolul al XVII-lea [11] — poate însă creea și o anume nedumerire. Ce l-a determinat totuși pe Dimitrie Cantemir să procedeze la dezbaterea atît de „documentată" a unor teze ce nu îi aparțineau și prin care, mai mult, după cum s-a arătat în ultima vreme „nu ne mai aflăm [...] în fața viziunii creștine pentru care viața de aici este o iluzie, iar cea viitoare o certitudine" [12]? Care sînt rațiunile pentru care, prin însăși structurarea lucrării sub formă de dialog [13], intenția îi este practic aceea de „căutare a unei soluții morale care, garantînd viața de apoi, să nu impună pierderea celei de acum?" [14].

Convingerea noastră e că, în cazul *Divanului*, ne aflăm în fața unei lucrări cu totul deosebite, în care, ca și în tratatistica filosofică a Occidentului, raportul dintre individ și divinitate este rezolvat printr-o *concors oppositorum*, soluție similară aceleia despre care am mai vorbit în capitolul dedicat conceptului de baroc, deci tot așa cum era rezolvat acest raport chiar și în faimoasa maximă atribuită lui *Ignácio de Loyola*. Să reactualizăm, deci, foarte pe scurt, conținutul ei: pentru a reuși să-și împlinească condiția, omul trebuie să conceapă în așa fel propria existență, încît viața pămîntească să nu devină incompatibilă cu rostul ei divin; pentru a dobîndi într-adevăr o împăcare interioară și a-și îndeplini menirea, el trebuie să urmeze căile divine *ca și cum n-ar exista cele omenești* iar pe cele omenești *ca și cum n-ar exista acelea divine*.

---

[11] Idem, *Les intellectuels de l'Europe du Sud-est du XVII-e siècle*, în *Revue des études sud-est européennes*, VIII/1970, nr. 4, p. 181—230, respectiv, p. 623—668, Cléobule Tsourkas, *Les débuts de l'enseignement philosophique et de la libre pensée dans les Balkans. La vie et l'oeuvre de Théophile Corydalée (1570—1646)*, Thessalonique, Institute for Balkan Studies, 1967, p. 22 și urm.

[12] Virgil Cândea, *Studiu introductiv* la *Divan*, ed. 1974, p. 56.

[13] Idem, *Dialogul Orient-Occident, tradiție-inovație în „Divanul" lui Dimitrie-Cantemir*, p. 41—61, C. Th. Dimaras, *L'évolution des idées du XVI-e au XIX-e siècle*, în *Tradition et innovation dans la culture des pays du Sud-est européen*, Bucarest, 1969, p. 52 (mai ales pentru modul în care trebuie înțeles dialogul, ca structură, în cultura tradițională).

[14] Virgil Cândea, *Studiu introductiv* la *Divan*, ed. 1974, p. 57.

Scanned with OKEN Scanner

Divanul — spune, în acest sens, Virgil Cândea — caută o împăcare „între două concepții de viață radical opuse“ [15], o „pace între suflet și trup“. El înaintează pe calea unei *concilieri a ireconciliabilului*, identică cu aceea exprimată aiurea și printr-un „chiasm logico-teologic“ (care, „dacă s-ar explica, ar trebui să devină o contradicție crasă“). Formulată pe planul dialogului dintre *suflet* și *trup*, ideea ni se pare cît se poate de clară.

În întreaga tratatistică a barocului, începînd cu Baltasar Gracián și terminînd cu Emmanuele Tesauro, aceasta e însă, după cum am mai arătat, în capitolul indicat mai sus, problema filosofică fundamentală, imposibil de rezolvat în afara eludării deliberate a contradicției pe care chiasmul o conține: legile trupului și ale sufletului nu pot fi conciliate și, în momentul în care această conciliere este făcută *ex cathedra*,

---

[15] *Studiu introductiv* la *Divan*, ed. 1974, p. 57. Cu toate acestea, în ceea ce privește filosofia lui Dimitrie Cantemir, interpretările pleacă în general de la o opinie conform căreia gîndirea religioasă sud-estică evoluează, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, spre o judecare mai îngăduitoare a omului, fundamentală pe baza unei atenții tot mai mari la curentele de idei din Europa apuseană (vezi, în acest sens și P. Vaida, *Dimitrie Cantemir și umanismul*, p. 35—36, idem, *Dimitrie Cantemir. Raportul dintre rațiune și credință*. în * * *, *Istoria filozofiei românești*, I, București, Editura Academiei R.S.R., 1972, p. 58—103), alte încercări tinzînd să definească, în cazul său, și existența unui umanism, am spune *sui generis*, bazat pe o conduită etică și pe o atitudine existențială de extracție națională (C. Ionescu-Gulian, *Umanism și raționalism la Dimitrie Cantemir*, în *300 de ani de la nașterea lui Dimitrie Cantemir*, București, Editura Academiei R.S.R., 1974, p. 41—53). Nici una din interpretări nu se bazează însă pe ceea ce afirmase tot Virgil Cândea, încă din 1969 (afirmație reîntărită în 1974), în funcție de care *Divanul* nu e decît „o reluare cu alte mijloace a poemului lui Costin“. Or, prin punerea sub semnul *fortunei labilis*, lucrarea lui Cantemir capătă valențe noi, neașteptate, același înțeles putîndu-l avea, într-o interpretare ce pleacă de la baroc, chiar și „teologo-fizica“ pe care va încerca a o defini cam în aceeași perioadă, în *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago*. Cu atît mai mult se impune a semnala că interesul pentru manție, pentru științele oculte ori astrologie, care apare încă de la Pico della Mirandola, Agrippa von Nettesheim ori Paracelsus, similar, pare-se, celui de la noi (cf. Virgil Cândea, *Les intellectuels de sud-est européen*, p. 221—224), va căpăta o forță deosebită doar în secolul al XVII-lea, de triumf al barocului pe plan european. Ceea ce, la rigoare, înseamnă și că ideea de umanism, în sens generic, este prea strîmtă pentru a putea caracteriza cu adevărat personalitatea și opera lui Dimitrie Cantemir, cel puțin prin raportare la perioada anterioară anului 1705, în care acesta încheie *Istoria ieroglifică*.

Scanned with OKEN Scanner

prin introducerea unui postulat al coexistenței (Gracián glosează doar atît, pe marginea faimosului aforism care conține chiasmul, „precept al unui mare maestru, nu e nevoie de alt comentariu" [16]), contradicția devine și mai evidentă. Separarea „iezuită" a celor două planuri", laic și religios, profan și divin, doar pentru a le putea permite să coexiste (sub semnul unei ambivalențe ipotetice) este apoi — după cum s-a putut vedea tot acolo — de natură să creeze și o dureroasă incertitudine, pe care, în conștiința europeană occidentală, n-o va putea depăși decît momentul raționalist de la mijlocul secolului al XVIII-lea. Pînă atunci, deci pînă la apariția primilor atei (în sensul modern al cuvîntului), ca atitudine în fața vieții: „disprețul gînditorilor creștini e înlocuit treptat (doar — n.n.) de *regretul* celor moderni" [17], nestatornicia sorții alunecătoare putînd institui, din acest punct de vedere, numai formula unui „cod al prudenței", pe dimensiunea căruia, fără a violenta univocitatea rigidă a unor raporturi canonice — în felul în care acestea au fost stabilite de o doctrină — omul trebuie să caute, în viață, calea unui activism ponderat, fără iluzii și fără invidie [18].

Nu am dori, desigur, să fim înțeleși într-un mod care să nu corespundă propriilor noastre intenții. Dezvoltînd ideile din *Viața lumii* a lui Miron Costin, *Dimitrie Cantemir nu s-a depărtat*, în sensul modurilor în care concepe textul, *de formulările și de tiparele teologice de gîndire pe care le-am putea în mod obișnuit presupune*. Cu atît mai mult, meditația sa filosofică nu se constituie ca o speculație asupra dogmelor bisericii catolice (ori reformate) în problemele esențiale ale credinței. Problema rămîne însă, și pentru el, aceeași: *e*

---

[16] În *Oracolul manual și arta prudenței*, ed. cit., p. 102.

[17] Virgil Cândea, *Studiu introductiv* la *Divan*, ed. cit., p. 55.

[18] A se compara paradoxul chiasmului tridentin cu acela formulat, involuntar, în *Divan*. „Urmărește mijloacele divine ca și cum n-ar exista cele omenești, iar pe cele omenești ca și cum n-ar exista și divine" (Ignácio de Loyola), față în față cu „Mort să vieţuiești; viu îți trebuie a muri" (Dimitrie Cantemir, ap. * * *, *Istoria literaturii române*, p. 614). Sensul e evident: pentru a dobîndi viața (veșnică) trebuie ca ,în viață, să te apropii de divinitate pe căile ei *(fides)*, în timp ce, indiferent de înțelesul ei etern sau trecător, viața *(ratio)* își păstrează sensul uman („mort să vieţuiești"). În consecință, în viață trebuie să înveți, *trăind*, a muri, de unde ambivalența ipotetică: *viața ca viață*, și *viața ca moarte în viață*, numai acest paradox permițînd sufletului să se salveze.

Scanned with OKEN Scanner

vorba de nevoia de a clădi o filozofie practică ce nu poate decît depăși cadrele strîmte pe care le oferea meditația ascetică tradițională și în care problema vieții omului în lume se insinuează subversiv, devenind o adevărată „obsesie".

Or, faptul e evident, încă în afara unei soluții „personale", Dimitrie Cantemir nu poate decît susține „cumpăna" dialogului, realizînd, prin *Divanul* său, un adevărat eseu [19] asupra condiției umane, așa cum permiteau acest lucru „limitele unei gîndiri dominată de religie" [20]. Iar, dacă vrem și o comparație directă, în acel moment posterior Renașterii, care vorbise și despre demnitatea omului [21], în întregul Oc-

---

[19] Al. Piru, *Istoria literaturii române de la origini pînă la 1830*, p. 275.

[20] Virgil Cândea, *Studiu introductiv*, la *Divanul*, ed. 1974, p. 57.

[21] Să pomenim, în acest sens, doar *De dignitate et excellentia hominis*, opera lui Gianozzo Manetti (1396—1459), primar al Pistoiei, scrisă între 1451—1452. Prin titlu, ea amintește, în sens polemic, tratatul papei Inocențiu al III-lea (1160—1216), *De contemptu mundi sive de miseria conditionis humanae*, pe care îl și combate, „depășind definitiv disocierea medievală trup-suflet", întrucît „Giannozzo Manetti concepe omul în totalitatea și unitatea sa" (cf. Cornelia Comorovski, *Literatura umanismului și renașterii*, II, p. 52). În același fel procedează Giovanni Pico dela Mirandola (1463—1494), care publică, în 1486, 900 de teze filosoflico-religioase, *Conclusiones philosophicae cabalisticae et theologicae* (apărate în 1487 și de o *Apologie*). Prin bula papei Innocențiu al VIII-lea, din același an, toate cele 900 de teze au fost însă condamnate (introducerea la acestea, *Oratio de dignitate hominis*, apărînd numai postum, în 1496), tot așa cum, în 1584, scrierea lui Giannozzo Manetti va fi dezavuată public, de inchiziție, iar apoi inclusă în *Index librorum prohibitorum*. Evident, am pomenit toate aceste date doar din dorința de a sublinia că forma de depășire umanist-renascentistă a dihotomiei trup-suflet nu se poate asemăna cu înțelesul pe care-l are postulatul ambivalenței post-tridentine, cînd, neputîndu-se reveni la fideismul medieval, rațiunea și credința trebuiau să se accepte reciproc. Adevărul e deci dublu doar pentru cei care au încredere în om, formulînd, în chip implicit, o altă separație, între *fides* și *ratio* (vezi, în acest sens, și Francisco Maldonado de Guevara, *Lo fictivo y lo antifictivo en el pensamiento de San Ignácio de Loyola*, p. 49—50). Reunind credința și rațiunea sub vechiul semn al adevărului unic, gîndirea post-renascentistă crea deci, pe plan filosofic, spațiul unei incertitudini „chiasmatice", alternînd ideea de umanism. Or, după cum se vede, Miron Costin și Dimitrie Cantemir pleacă de la o meditație asupra mizeriei condiției umane, pe care tema norocului schimbător *(fortuna labilis)* o transporta din nou în întreaga Europă, fără a presupune un adevăr dublu, ci încercînd să împace pe *fides* cu *ratio*. Ieșind dintr-o feudalitate întîrziată, cărturarii români intră deci în concertul european al ideilor într-un moment, oricît ar părea de paradoxal, *cît se poate de propice*, în care reînvierea dihotomiei trup-suflet — în spațiul lor de cultură, nealterată — presupunea și o participare a rațiunii, adesea acceptabil, în sensul nevoii

Scanned with OKEN Scanner

cident problema fundamentală redevenise tocmai aceasta, a vieții omului în lume, însă în interiorul unui complex ideologic pledînd pentru necesitatea de a redimensiona aspirațiile spirituale ale individului pe măsura unor tipare mai mult decît învechite. Ceea ce nu înseamnă decît că *ieșirea din medievalitate* se întîlnea cu *o nouă medievalitate*, nevoia de a părăsi o gîndire dogmatică cu aceea de a o face, din nou, compatibilă cu evoluția gîndirii.

De unde și posibilitatea unei încheieri cum este următoarea. Opera gînditorului român aflat la Constantinopol apare, de fapt, la locul de întretăiere a celor două mari filosofii și culturi: supusă unei ordini pe care o simte ca stînjenitoare, ea încearcă să facă exact ceea ce, în perioada postrenascentistă contemporană, se străduia să facă un întreg fenomen de civilizație, anume să dea o nouă viață acelorași valori pe care se baza pînă la urmă și dogma ortodoxă, deși „inima" îndemna spre cu totul altceva. Iar urmărirea atentă, vers cu vers, a poemului costinian (pe alocuri pastișa) ne dovedește, în fine, că, în sensibilitatea omului de odinioară, rezonanța sa tematică fusese deosebită. Faptul trebuie raportat la contextul general, în care, „abandonarea laturii profund metafizice a ortodoxiei, în favoarea preocupărilor morale de inspirație nu numai creștină, creșterea numărului cărturarilor laici de tipul dragomanului fanariot și a rolului lor în viața

---

de înnoire pe care o resimțeau și ei ca imperioasă. Dacă, prin urmare, dorim să păstrăm proprietatea termenilor, sensul noțiunii de umanism nu poate fi schimbat. Acest „umanism" românesc, în sensul acțiunii deliberate de înnoire a propriei noastre culturi, ca pentru a risipi o atmosferă de seră, trebuie deci judecat cu foarte multă atenție, pentru că, în unele cazuri, chiar utilizarea unor forme și tipare de gîndire tipic bizantine nu spune nimic despre rostul adînc al ideilor pe care operele le vehiculează. Am putea vorbi mai degrabă, plecînd de la astfel de cazuri, de *un curent de înnoire, de un fenomen de racordare la spiritul european*, ca impuls spre realizarea unor „creații aurorale" (Mircea Muthu), iar nu de Umanism și Renaștere, pe care le desprindem astfel de acel sens istoric care le conferă un loc sigur în istoria culturii (vezi, în acest sens, și Virgil Cândea, *L'Humanisme d'Udriște Năsturel et l'agonie des lettres slavonnes en Valachie*, în *Revue des études sud-est européennes*, VI/1968, nr. 2, p. 239—287, idem, *Umanismul românesc*, în *Studii și articole de istorie*, XVII/1972, p. 13—23, *Locul lui Dimitrie Cantemir în cultura românească*, în * * *, *300 de ani de la nașterea lui Dimitrie Cantemir*, p. 61—77, în care conceptul este utilizat prin asociere cu altele, cum sînt cele de balcanism, preraționalism, preiluminism).

socială, în cultură și în politică, apariția noilor idealuri, noilor concepții despre om și viață ale negustorimii mută, treptat, gîndirea Europei de sud-est în alte coordonate" [22].

Cu riscul de a ne re-repeta, *trebuie să înțelegem însă bine respectivele coordonate ale culturii „de tip 1700"*. Nu e vorba de raționalism și nici de preiluminism, așa cum s-a afirmat uneori. Dimitrie Cantemir nu-l citise pe Descartes și nu avea idee de empirismul lui Hobbes, deși la fel de adevărat este că și meditațiile pastorale ale lui Ignácio de Loyola îi erau cît se poate de străine. Problema pe care trebuia s-o rezolve era însă profund asemănătoare aceleia pe care, din cu totul alte motive și în cu totul altă ordine de idei, o abordase și marele maestru al ordinului: raportul dintre rațiune și credință, dintre om și eternitate. Iar, sub acest aspect, soluția impusă umanismului în perioada de după Renaștere *nu e adevărul dublu*, pe care-l inventase el însuși, *ci ambivalența ipotetică*, întrucît separația strictă a domeniului teologic de cel laic nu era operată cu scopul de a le disocia, ci tocmai pentru a le face să coexiste, într-o perspectivă ontologică și gnoseologică unică, de tip religios. Desprinsă de contextul dogmelor catolice, problema e aceeași și pentru protestanți (care cultivă și ideea predestinării), fapt ce explică într-un mod nou și apelul dezinvolt al laicului Cantemir la scrierile lor. Apariția cunoscutelor sale interpretări simbolistico-alegorice, capitolele cu caracter natur-filosofic, din *Sacrosanctae Scientie...*, dovedind interesul pentru ermetism și științe oculte, nu se explică, în sfîrșit, decît ca rezultat direct al acestei meditații, conform căreia între *fides* și *ratio* se mai poate eventual ezita *(Hronicul a vechimei romano-moldo-vlahilor)*, dar nu se poate alege.

În consecință, pe planul gîndirii filosofice, momentul care premerge scrierii *Istoriei ieroglifice* pare a fi dominat de problematizarea unora din cele mai spinoase și complicate chestiuni filosofice ale vremii, cărora nici Occidentul, în disputa aprigă dintre protestanți și catolici, nu reușise să le ofere o soluție definitivă.

2. Evident, ca urmare a acestui fapt, nu mai putem păși pe teritoriul *Istoriei ieroglifice* cu acea siguranță pe care

---

[22] Virgil Cândea, *Studiu introductiv* la *Divan*, ed. 1974, p. 18, nota 8.

Scanned with OKEN Scanner

ne-ar inspira-o o serie de lucruri spuse și (acum) definitive. Chiar dacă ne-am referi exclusiv la perioada de pînă în 1705, an în care această scriere era deja încheiată, nu mai putem accepta, în cazul autorului ei, ideea existenței și acțiunii unei „figuri de Renaștere" (dacă va fi existat vreodată), fie aceasta și vizibil stînjenită „de dogmatismul ortodoxismului de tradiție bizantină, ca și de atmosfera cam prăfuită a sferei greco-slave, *din care provenea și unde se formase*" [23], deși „ca și în concepția istorică și filosofică, prințul rămîne, și în literatură, *un medieval*" [24].

Lăsînd pe seama autorului citat rezolvarea unei atari contradicții în termeni (Renaștere medievală), convingerea noastră e că, asemenea lui Brîncoveanu, dar într-o accepție literară cu mult mai exactă, *Dimitrie Cantemir aduce în cultura noastră, imaginea unui personaj cu totul nou, aceea a Principelui cărturar*. Aflat în căutarea unei științe „sacre", atotcuprinzătoare, concepută ca raportare simbolică și „enigmatică" a fenomenelor naturale la drama căderii și mîntuirii omului (Petru Vaida), el va da viață, în artă, arcanelor unui unic enciclopedism grandios, activînd, printr-un adevărat sistem de retorte și alambicuri sofisticate, un nivel de expresivitate pe care l-am putea defini doar plecînd de la ideea de *alchimie verbală*. Numai pe această cale, prin care se ajunge și la un „expresiv amestec de Orient și Occident" [25], autorul va reuși într-adevăr să descopere un nou orizont ontologic, în sensul de „existență potențială", să se înalțe adică „la o concepție pozitivă despre om, înțeles ca ființă rațională și liberă, înzestrată cu demnitate și încredere în forțele ei morale" [26]. Iar lucrurile nu se opresc aici. Dacă la cele de mai sus adăugăm „ochiul de caligraf persan" pe care i-l atribuie Călinescu, viziunea ciclică asupra dezvoltării istorice, marcată de imaginea lumii ca roată [27], ori

---

[23] Mircea Muthu, *Între balcanitate și balcanism*, în *Literatura română și spiritul sud-est european*, p. 56.

[24] *Ibidem*, p. 57.

[25] Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688–1821)*, I, București, Editura Didactică și pedagogică, 1969, p. 245.

[26] Al. Piru, *Dimitrie Cantemir și umanismul*, în *Varia. Studii și observații critice*, București, Editura Eminescu, p. 32, deși autorul vorbește despre un fel de „preiluminism".

[27] Mircea Muthu, *op. cit.*, p. 73.

Scanned with OKEN Scanner

sugestia stilistică a retoricii de amvon, pe planul textului, în cele din urmă vom avea și imaginea unei nemaipomenite amalgamări, prin care „renașterea și bizantinismul, barocul (în sensul atribuit de autor — n.n.) și orientalismul" dau împreună „un minunat amestec" [28].

3. Cu toate acestea, însă, cel dintîi obstacol de care ne izbim, în analiza concretă a *Istoriei ieroglifice*, este limba. Circumscrisă dialecticii ideilor, „secvența logică" a imaginii Principelui, pe care am încercat s-o surprindem mai sus, ne privește „prin" ea.

Or, din acest punct de vedere, înainte de a fi filologi, va trebui să recunoaștem că am fost și rămînem cu toții și „omul de pe stradă", cel care, intrînd într-o bibliotecă, deschide pentru întîia oară „una din cele trei cărți scrise de marele savant în românește" [29]. Ceea ce s-a putut ori se mai poate întîmpla într-o atare situație autorul respectivelor rînduri

---

[28] Lucian Blaga, *Dimitrie Cantemir*, în *Izvoade*, București, Editura Minerva, 1972, p. 146—147. Problema e deosebit de interesantă și, în ordinea noastră de idei, cît se poate de importantă. Anii de formație a lui Dimitrie Cantemir poartă o puternică amprentă de cultură grecească. Se știe, cu mult înainte de secolul al XVII-lea, clericii greci își desăvîrșeau instrucția în Italia, unde funcționau în acest scop mai multe colegii (vezi, în acest sens, și Bruno Lavagnini, *La letteratura neoelenica*, p. 53 și urm.). Prin Teofil Corideleu (1574—1648), după cum a arătat Cléobule Tsourkas, neoaristotelismul renascentist al lui Cremonini și Pomponazzi pătrunde chiar și în școala Patriarhiei din Constantinopol. Or, „poetica" barocului izvorăște tocmai din cartea a treia a *Retoricii* lui Aristotel (cf. și Ion Pulbere, *Literatura barocului în Italia, Spania și Franța*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1975, p. 99). Chiar și după dezavuarea publică a lui Coridaleu e deci posibil ca retorica „iezuită" a Contrareformei să se fi menținut, grefată pe fastuoasa tradiție bizantină a retoricii de amvon ori pe tradiția barochismului tipologic evidențiat în scrierile lui Romanos, Theofilactos Simocatta (ap. Salvatore Impellizeri, *Letteratura bizantină da Constantino agli Iconoclasti*, Bari, Editura Laterza, 1965, p. 165 și urm.). Cert e că retorica de amvon a lui Paolo Segneri (1624—1693) a exercitat o puternică influență asupra lui Ilie Miniat din Cefalonia (1669—1714), la rîndul său prelat cu studii italiene (cf. arhim. Scriban, *Păstorul creștin ortodox*, Oltenița, 1935, p. 27 și urm., C. Th. Dimaras, *Istoria literaturii neogrecești*, București, E.P.L.U., 1968, p. 150, Bruno Lavagnini, *op. cit.*, p. 65—66). Iar Ilie Miniat era profesor al Școlii Patriarhiei exact în perioada în care se afla la Constantinopol și Dimitrie Cantemir. Ca și Petru Maior ori Antim Ivireanul, tînărul Cantemir a putut intra deci în contact, încă din tinerețe, cu o experiență artistică foarte modernă pentru acele timpuri.

[29] Șerban Cioculescu, *Cantemir — retor și artist*, în *Itinerar critic*, II, București, Editura Eminescu, 1976, p. 81.

Scanned with OKEN Scanner

(Șerban Cioculescu) ne-o spune însă cu oarecare ironie, uitînd, că, se pare, același „itinerar" al atitudinii față de textul cantemirian l-a parcurs nu numai omul de pe stradă, ci și un întreg șir de mari învățați, care numai de lipsă a unei culturi filologice nu pot fi învinovățiți.[30] Între atitudinea „omului de pe stradă" și aceea a învățatului față de limba în care scrie Cantemir, există deci o mare asemănare și, evident, nu prin lipsa unei culturi filologice trebuie explicată, deoarece, *ca atitudine față de text, reacția e firească.*

Considerate cîndva pierdute, într-un naufragiu pe Marea Caspică, operele lui Dimitrie Cantemir au reintrat, după cum se știe, relativ tîrziu în patrimoniul național. Și, mai ales pentru că era vorba de valori în legătură cu care ajunsese să se formeze o adevărată legendă, care nu putea decît să incite curiozitatea, lucrările Principelui au fost căutate și primite cu cea mai mare și mai sinceră căldură. „Întoarcerea fiului risipitor" s-a transformat însă, rapid, din marș triumfal în revenire tăcută, de noapte, ca și cum în locul celui plecat odinioară ar fi sosit doar copia îmbătrînită, devorată de ticuri și de senilități imprevizibile. Iar motivul — revenind la un limbaj adecvat — era, în cazul lui Dimitrie Cantemir, tocmai *limba.*

S-au căutat, evident, și „motivele". S-a vorbit mai întîi de o influență turcească (și, într-adevăr, literatura turcă din epoca „lalelelor" ori cea anterioară, din vremea lui Nef'î,

---

[30] În consens s-au exprimat asupra ciudățeniei limbii: B.P. Hasdeu (1865), Mozes Gaster (în *Chrestomație română*, I, Leipzig-București, Editura Brockhaus-Socec, 1891, p. XLVIII), I.G. Sbierea (*Mișcări culturale și literale*, p. 266), Dragoș Protopopescu (*Stilul lui Dimitrie Cantemir*, în *Analele Academiei române*, seria II, tom. XXXVII (1914—1915), *Memoriile secțiunii literare*, București, p. 133, 169), Sextil Pușcariu (*Istoria literaturii române, Epoca veche*, p. 168), N. Iorga, (*Istoria literaturii românești în secolul al XVIII-lea*), Al. Rosetti (*Observații asupra limbii lui Dimitrie Cantemir* în *„Istoria ieroglifică"*, în *Academia R.P.R. Buletin Științific. Secțiunea științe limbii, literatură și arte*, I/1951, nr. 1—2, p. 19), Emil Petrovici (*Limba lui Dimitrie Cantemir*, în *Limba română*, II/1953, nr. 6, p. 5, republicat în * * *, *De la Varlaam la Sadoveanu*, București, E.S.P.L.A., 1958, p. 122, 170), Șerban Cioculescu (*Tribuna*, 1958, nr. 35, p. 7), Al. Rosetti—B. Cazacu (*Istoria limbii române literare*, I, București, Editura Științifică, 1961, p. 303). Aceleași observații referitoare la „topica frazei" apar și în tratatul academic de *Istorie a literaturii române*, I, p. 614, ori chiar la Al. Piru, *Istoria literaturii române de la origini pînă la 1830*, p. 275 („exerciții de retorică").

Scanned with OKEN Scanner

cultivă un idiom persan clasic de mare virtuozitate, constrîngînd limba vorbită să-l urmeze în aceleași scheme sintactice) [31]. Mai apoi s-a postulat o influență latină [32] și, pînă nu demult, s-a vorbit chiar despre genul ambigen al unor tipare turco-latine: rămînînd în spiritul scrisului turcesc, Dimitrie Cantemir ar fi folosit limba latină așa cum turcii recurgeau la persană.[33] În sfîrșit, ultima opinie în acest sens, aparținînd unui filolog, este cea emisă de Dragoș Moldovanu[34], prin care dislocările sintactice narative se raportează în bloc la ceea ce grecii numesc *hiperbat* iar latinii *transgressio verbi* [35], procedeu stilistic cultivat, ca figură re-

---

[31] L. Șăineanu, *Influența orientală asupra limbei și culturei române*, I, București, 1900, p. LXXXVI, Al. Rosetti, *Observații asupra limbii lui Dimitrie Cantemir în „Istoria ieroglifică"*, p. 17 și urm., Al. Rosetti, B. Cazacu, L. Onu, *Istoria limbii române literare*, I, ed. a II-a, București, Editura Academiei R.S.R., 1971, p. 374 și urm., Mircea Anghelescu, *Literatura română și Orientul*, București, Editura Minerva, 1972, p. 23—25. Vezi de asemenea, pentru literatura turcă, Louis Bazin, *Littérature turque*, în *Histoire des littératures* I, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1955, p. 926—927.

[32] Dragoș Protopopescu, *Studiul lui D. Cantemir*, p. 130—131, Emil Petrovici, *Limba lui D. Cantemir*, p. 133—136, P.P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir*, p. 90, Ștefan Giosu, *Limba în opera lui Dimitrie Cantemir*, în *Analele științifice ale Universității Iași*, secția III, tom. IV/1958, p. 123—152, idem, *Dimitrie Cantemir, studiu lingvistic*. București, Editura Științifică, 1973, pass.

[33] Virgil Cândea, *Studiu introductiv* la *Divan*, ed. 1969, p. LXVII—LXVIII.

[34] Dragoș Moldovanu, *Oriental și clasic în stilistica frazei lui Cantemir*, în *Anuar de lingvistică și istorie literară*, XIX/1968, p. 29—60, idem, *Stilizarea citatului biblic în Divanul lui Dimitrie Cantemir*, în *ibidem*, XX/1969, p. 49—68, idem, *Influențe ale manierismului greco-latin în sintaxa lui Dimitrie Cantemir—hiperbatul*, în ***, *Studii de limbă literară și filologie*, București, Editura Academiei R.S.R., 1969, p. 25—50, idem, *Sintaxa narativă a „Istoriei ieroglifice": structurile dislocate*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XXV/1976, nr. 1, p. 109—123, respectiv, XXVI/1977, nr. 1, p. 37—49.

[35] Cei mai mulți autori definesc *hiperbatul (transgressio verbi)* ca sinonim al inversiunii, drept o „figură care constă în a interveni, a răsturna brusc ordinea naturală a vorbirii pentru a exprima o afecțiune a sufletului" (H. Lausberg, *Handbuch der literarische Rhetorik*..., Band I-II, München-Berlin, Editura Max Hüber, 1960, & 860, ap, Gh. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975, p. 145). În sens strict, el se referă la „surpriza gramaticală" realizată de „adausul pe care scriitorul (vorbitorul) îl face la finele unui enunț" *(ibidem)*. Înțelesul la care ne referim în text este cel dintîi.

Scanned with OKEN Scanner

torică, de toate limbile care au suferit o influență a retoricii clasice.

Oricît de atent s-ar căuta însă în viitor și sursele textuale din care s-a inspirat Cantemir (ni se spune că o va face Mihai Nasta), o serie de întrebări rămîn în suspensie, și anume acelea esențiale: Ce l-a determinat totuși pe autor să recurgă la redactarea *integrală* a unor opere românești după regulile retoricii clasice? Nu era oare evident și odinioară că, oricît s-ar fi încercat a „obliga" limba română să se supună unui asemenea tratament, rezultatul, pe plan afectiv, nu putea compensa pierderea imensă pe care o reprezenta acest procedeu sub aspectul clarității comunicării? De ce n-a procedat Cantemir la fel și în celelalte lucrări, de pildă în acele scrise în limba latină, unde procedeul stilistic discutat avea într-adevăr tradiție?

Pentru că, se știe, *hiperbatul* nu a fost folosit niciodată (fie în latină, fie în greacă) cu o frecvență atît de izbitoare, aproape canonică, dacă nu-l confundăm cu ceea ce este *topica firească* a acestor limbi, în textele clasice. În plus, dacă nu înțelegem prin *hiperbat* chiar orice dislocare a unor structuri sintactice și morfosintactice, ci doar pe acelea care au *o încărcătură afectivă evidentă*, cu atît mai mult putem observa și că, la Dimitrie Cantemir, dislocarea e de fapt *un fenomen general*, aceasta fiind utilizată chiar și acolo unde limba ar fi interzis-o cu desăvîrșire, lucru pe care îl sublinia și G. Călinescu, în mod cît se poate de ferm: „ceea ce sperie la Cantemir e sintaxa" [36].

În consecință, rațiunilor artistice ori posibilei circumstanțe a modelului turco-persan (sau latin) credem că trebuie să li se adauge și altceva, anume *o dorință expresă de încifrare* care conferă textului *o valoare inițiatică*. Căci, dacă privim lucrurile *altfel decît* stilistic — sau *nu numai* stilistic — trebuie să constatăm și că procedeul vizează de fapt *planul general al tranzitivității lingvistice*, adică o obscurizare voită a formei comunicării, cîtă vreme, după cum observă și Virgil Cândea, numai după un îndelung exercițiu prin textele clasice: „dificultatea unui (astfel de) text nu te împiedică să-i surprinzi sensul, ci te obligă și te

[36] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, p. 42.

ajută să-l aprofundezi" [37] (așadar în situația în care cunoști și cum trebuie făcut acest lucru). Iar, din această perspectivă, evident că nu *Istoria ieroglifică* e un roman ezoteric [38] (și cum ar putea fi roman ezoteric o carte care are chiar și o *Scară tîlcuitoare?*), ci în primul rînd *limba în care e scrisă posedă un astfel de caracter*. Aceeași situație ne întîmpină și în *Divan* — un text bilingv, oferit, în mod cert, unei elite — ori, în comparație cu *Istoria ieroglifică*, în *Hronicul a vechimei romano-moldo-vlahilor* (lucrare tîrzie, scrisă după 1717, așadar într-o perioadă în care autorul nu mai avea cum spera s-o vadă tipărită și-n care preexistența celorlalte două putea eventual impune respectarea aceluiași „stil" [39]). Construcția savantă a frazei din *Divan*, într-un secol în care „stilul prețios și limba căutată nu erau [...] prilej de critică, ci de admirație" [40], pusă alături de un text grecesc, ne arată, în fine, și cititorii pe care-i viza (așa cum observa și Virgil Cândea) o atare literatură, forma sintaxei românești avînd menirea de a le impune.

4. Iată însă și un exemplu, extras din *Divan*:

„Și pentru aceasta dară aşé de multe și féliu de féliuri de lațuri a întinde ti-ai învățat și cu acélea pre mulți

---

[37] Virgil Cândea, *Studiu introductiv* la *Divanul*, ed. 1974, p. 61.

[38] Pentru această numire pledează Mircea Muthu, în *Literatura română și spiritul sud-est european*, p. 56 și urm. Problema speciei în care trebuie încadrată *Istoria ieroglifică* e însă foarte controversată. Istoriile literare mai vechi (Giorge Pascu, Sextil Pușcariu, G. Călinescu, Șt. Ciobanu) vorbesc despre *roman alegoric* iar P.P. Panaitescu despre o alternare între *pamfletul politic* și *romanul pamflet* (în *Dimitrie Cantemir*, p. 86). O argumentare suficient de solidă în sprijinul ideii de *narațiune făcută pe baza alegoriei* apare la I.D. Lăudat, *Dimitrie Cantemir. Viața și opera*, [Iași], Editura Junimea, 1973, p. 91—94. S-a mai argumentat, însă, și ideea de scriere ilustrînd ideile din *Divan*, ca „pură distracție spusă frumos" (ap. Maria Mușat, Silvestru Boatcă, *Dimitrie Cantemir*, București, Editura Militară, 1975, p. 58), ori cea de istorie secretă. Tratatul academic înclină, cu toate acestea, spre ideea de pamflet politic și social (p. 617), în vreme ce Al. Piru, în *Istoria...*, definește *Istoria ieroglifică* drept un „roman alegoric cu personaje din lumea animală, ca *Le Roman de Renard*, și pamflet politic asemenea *Istoriei secrete* despre domnia împăratului Iustinian" (p. 282).

[39] A se observa și că, în realitate, în acest text canoanele exprimării anterioare sînt parțial părăsite.

[40] Virgil Cândea, *Studiu introductiv* la *Divan*, ed. 1974, p. 61.

Scanned with OKEN Scanner

ca mine, de om slabă purtătoriu de fire, i-ai în laţurile tale vînat. Şi încă adevărat ai grăit că izbîndirea nedejdii a bunilor credincioşi ochiul n-au vădzut, nice uréchea au audzit, şi aşé iaste: că pentru a lor răbdare, carea tu în toate dzilele şi în toate ceasurile în tot chipul cumplit îi fără milă chinuieşti, dărui-le-va stăpînul a toată facerea bunurile carele n-au vădzut şi desfătările carele n-au audzit (Cor. 2, 9) şi pentru că nu s-au amestecat cu tine şi au ale tale munci chinuitoare suferit, le va da acéstea"[41].

Încercînd să-l citim, încet-încet, pe ochi ni se aşază un fel de ceaţă. Şi nu e vorba de oboseală. Iar dacă avem în vedere şi tipul de lectură la care se putea preta acest text, în condiţiile în care normele ortografice actuale (folosite mai sus) nu erau fixate, putem conchide că reacţia cititorului modern este chiar mult atenuată faţă de a celui de odinioară.[42]

Să încercăm, prin urmare, să rescriem textul, însă în aşa fel încît să-i respectăm adevărata structură, cea pe care sintaxa frazei lui Ion Neculce o dovedeşte ca fiind aceea reală:

„Şi pentru aceasta dară [ti-ai învăţat] [a întinde] aşé de multe şi féliu de féliuri de laţuri [ ] şi [ ] pre mulţi ca mine, om purtătoriu de fire slabă, cu acélea i-ai [vînat] în laţurile tale [ ]. Şi încă adevărat ai grăit [şi aşé iaste:] că [ochiul n-au vădzut], [nice uréchea au

---

[41] *Divanul*, ed. 1974, p. 163—165. Textul a fost ales cu totul arbitrar, exact de acolo unde s-a deschis cartea.

[42] Cu toate acestea, ni s-ar putea reproşa, *Divanul* s-a bucurat de o largă audienţă, în româneşte fiind cunoscute 14 cópii manuscrise, două prescurtări şi un rezumat, după care urmează o copie a versiunii greceşti şi unsprezece cópii ale unei versiuni arabe! Explicaţia este însă, după noi, foarte simplă: *Divanul* a fost prima carte cu adevărat laică apărută de sub teascurile unei tipografii româneşti, dacă avem în vedere că *Floarea darurilor*, apărută la Snagov, în 1700, reprezenta — atît pentru tipografi, cît şi pentru ctitori, — doar un florilegiu, de natură religioasă. Editarea *Divanului* nu se poate datora decît împrejurării că pe tronul Moldovei se afla, în acel moment, Antioh Cantemir, fratele învăţatului, tipărirea efectuîndu-se în cîteva luni. În acest fel, doar scăpînd, printr-o intervenţie înaltă, regulii nescrise care limita tiparul la texte de natură religioasă, a apărut această carte, ecoul ei neputînd fi probabil bănuit de cel care spera o ieşire rapidă de sub jugul turcesc, iar nu perpetuarea aceleiaşi situaţii — dacă nu mai rele — pentru încă o sută de ani.

Scanned with OKEN Scanner

audzit] izbîndirea nedejdii a bunilor credincioşi [ ]. Că pentru a lor răbdare, carea tu în toate dzilele şi în toate ceasurile în tot chipul îi chinuieşti [cumplit,] [fără milă], [ ] dărui-le-va stăpînul a toată facerea bunurile carele n-au vădzut şi desfătările carele n-au audzit [1 Cor. 2, 9]. Şi [le va da acéstea] pentru că nu s-au amestecat cu tine şi au [suferit] ale tale munci chinuitoare."

După cum se vede, fără a pierde nimic din retorismul liturgic al exprimării, întrucît *hiperbatul* nu avea, în acest fragment, nici un rol stilistic, textul devine dintr-o dată limpede şi curgător, evitînd „cascada" verbelor puse la sfîrşit ori dislocarea atributului adjectival de elementul regent (cum e cazul într-o sintagmă de genul „de om slabă purtătoriu de fire", în care mai apare şi antepunerea prepoziţiei pentru atributul substantival). Şi, ceea ce poate nu am fi presupus, în acest mod se mai evidenţiază ceva, anume că, în spatele dislocărilor sintactice şi morfosintactice, se ascunde o limbă deosebit de curgătoare, cu prea puţine regionalisme, aproape identică cu aceea modernă.

Dimitrie Cantemir a fost deci un cunoscător aproape desăvîrşit al subtilităţilor limbii române, imaginînd, într-o epocă despre care altfel s-ar putea spune prea puţine lucruri, una din cele mai neaşteptate tentative de utilizare ezoterică a limbajului (probabil inegalabilă), încercare prin care s-a străduit să obţină o adevărată *koiné* a disimulării. Iar motivele directe ale unei atari iniţiative trebuiesc căutate pe un spaţiu mai larg, deoarece, concepută cam în aceeaşi perioadă în care a fost şi scris *Divanul*, „nemaipomenita" inovaţie lingvistică nu putea pleca decît din miezul dilemelor filosofice specifice momentului, Supunerea verbului la o prelucrare „asianică" e similară aceleia pe care cărturarul o va reface, nu peste multă vreme, şi pe planul ideilor, atunci cînd va vorbi chiar de un „părinte al obscurităţii păgîne", care e Aristotel, din *Sacrosanctae* [43].

---

[43] Dimitrie Cantemir, *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago (Metafizica)*, Traducere de Nicodim Locusteanu, prefaţă de C. Grigoraş, Bucureşti, Editura Ancora, Col. Biblioteca universală, nr. 158—161, 1928, p. 177.

Scanned with OKEN Scanner

Ca mod de a se exprima Cantemir e, prin urmare, încă din *Divan, un obscur, însă un maestru al obscurității,* care va evolua și pe planul gîndirii teoretice tot spre ermetism și manție în aceeași perioadă din jurul anilor 1700. Pentru a-i înțelege scrisul — și nu ne referim aici la un fragment cum e cel de mai sus, ci la întreg — cititorul trebuie să se aplece și azi asupra fiecărei fraze, s-o citească cu atenție și să refacă din nou, mental, construcția cea adevărată, pentru a extrage în cele din urmă un înțeles, cu atît mai prețios, cu cît calea pe care i se impune a înainta este mai trudnică. Iar acolo unde s-ar putea presupune că puterile îl părăsesc, autorul are grijă să plaseze o „frază de stranie frumusețe litanică" (G. Călinescu) ori desăvîrșite structuri ritmice incantatorii, ce trebuiesc însă descifrate pe baza aceluiași *cod.*

În fine, așa cum spuneam, argumentul cel mai puternic în favoarea unei atari încheieri este acela că există, în opera sa, și un fond concret de idei pe care ne putem întemeia afirmațiile. Astfel, dacă în *Divan* problema relației individului cu divinitatea era transportată în domeniul eticului și tratată exclusiv prin prisma dogmaticii, *Sacrosanctae* pune problema filosofiei naturii și a ontologiei, fiind singura din lucrările sale care conține o expunere sistematică din acest punct de vedere. Or, Cantemir este aici numai în principiu un adept al dogmelor teologice tradiționale, combătînd, în realitate, atît aristotelismul scolastic, cît și pe cel al lui Coridaleu, de pe pozițiile alchimistului belgian Ioan Baptist van Helmont (1577—1644), discipol al lui Paracelsus (1493—1541), pentru care, în aceeași perioadă cu *Sacrosanctae*, scrie și o *Laudă,* în limba română. Iar concepția filosofică a acestuia e: „un amestec de misticism și panpsihism la care se mai adăugau elemente de empirism" [44].

Interpretarea vădit raționalistă a filozofiei cantemiriene e deci exagerată. Dar dacă, în realitate, Cantemir, este, din foarte multe puncte de vedere, un nou discipol al lui Paracelsus, exagerarea se poate explica prin cauze similare acelora pentru care a fost supralicitată și originalitatea părții a treia din *Divan,* care e de fapt o traducere (a se reține și că, în *Ioannis Baptistae van Helmont Physices universalis doc-*

[44] I.D. Lăudat, *Dimitrie Cantemir,* p. 66.

Scanned with OKEN Scanner

trina, avem de a face cu 800 de pagini de „extrase" [45] din opera filosofului belgian), printre scrierile filosofice cantemiriene anterioare anului 1705 nemainumărîndu-se decît *Logica*, practic un manual „destinat studiului celui care se inițiază în domeniul respectiv" [46], conținînd, în manuscrisul original, doar 72 de pagini.

---

[45] I.D. Lăudat, *Dimitrie Cantemir*, p. 66. Ideile lui van Helmont vor influența mai ales partea a doua din *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago*, în care se consideră că *apa* este elementul primordial al lumii (*aerul* fiind „gazul apei"), element din care, în momentul Genezei, se „coagulează" pămîntul, pe care Dumnezeu aruncă *fermenți* și *arhei* (propagatori ai semințelor). După momentul creației, divinitatea nu mai intervine în ordinea naturală — poziția deistă — decît întîmplător — revenire la teismul ortodox (atitudinea lui van Helmont este deistă). Poziția spiritualist-teistă a Principelui, la care se adaugă ideea de ordine naturală, este deci o reflectare, deși parțială, a ideilor lui van Helmont (cf. și Const. Măciucă, *Dimitrie Cantemir*, București, Editura Tineretului, 1962, p. 95 și urm.) În fine, tot o prelucrare a ideilor lui van Helmont întîlnim și în părțile a patra și a cincea din *Sacrosanctae*, în care se reiau idei și pasaje din următoarele „opuscule" (Petru Vaida) ale celui dintîi: *De tempore* și *Formarum ortus*. Iar *Sacrosanctae* și *Istoria ieroglifică* consună în exprimarea ideii de mișcare ciclică a naturii, pe care Cantemir o va transplanta, mai tîrziu, prin *Monarchiarum phisica examinatio* (o traducere, la Gh. Haupt, *Studiu asupra naturii monarhilor*, în *Studii*, IV/1951, nr. 1, p. 218—222), și pe tărîmul filozofiei istoriei. Contrar opiniilor mai vechi (Dan Bădărău, *op. cit.*, pass., I. Verdeș, *Dimitrie Cantemir, patriot, gînditor și om de știință*, în *Din istoria filozofiei în România*, II, București, Editura Academiei R.S.R., 1959, p. 70 și urm.), tezele din *Sacrosanctae* și ideile preluate din van Helmont reapar în textul *Istoriei ieroglifice*, așa cum a dovedit-o mai nou Petru Vaida, în cartea dedicată lui Cantemir. Partea a șasea din *Sacrosanctae* tratează o problemă de etică. Deși nu e tradusă în românește (în ed. cit.), ea e cea care dovedește, în fine, și unitatea gîndirii cantemiriene în jurul anilor 1700, din moment ce realizează un compromis între ideea de predestinație și liberul arbitru, poziție pe care — *nota bene* — Cantemir o va părăsi apoi, în *Loca obscura în Catechisi*, invocînd doar ideea liberului arbitru și respingînd predestinarea (ap. I.D. Lăudat, *op. cit.*, p. 210—211, cf. și Șt. Ciobanu, *Dimitrie Cantemir în Rusia*, în *Analele Academiei române*, seria III, tom. II, 1924, *Memoriile secțiunii literare*, București, 1925).

[46] I.D. Lăudat, *op. cit.*, p. 74. Al. Piru, indică, după o sursă pe care n-am putut-o controla, folosirea următoarelor texte (probabil prin intermediul lui Cacavelas, autorul unei *Institutio logices*, mult mai amplă; 219 file): Petrus Hispanus *Summulae logicales*, Jacoppo Zabarella, *Opera minor* (cunoscută și de stolnicul Constantin Cantacuzino), Philip Melanchton, *De dialectica libri quator*, 1520, Joachim Jungius, *Logica hamburgensis*, 1635 (în *Istoria literaturii române...*, p. 281). După cum se vede, e vorba de texte scolastice, care au fost compilate.

Scanned with OKEN Scanner

5. Acestea sînt, aşadar, faptele. Iar singurele lucrări cu adevărat originale rămîn, dintr-un atare punct de vedere, *Divanul* şi *Sacrosanctae*, pe care Cantemir intenţiona de asemenea să o traducă şi să o publice, lucrarea fiind chiar scrisă în acest scop. Putem spune deci, cu tărie, că interpretarea filosofiei cantemiriene din perioada scrierii *Istoriei ieroglifice* suferă uneori de o orientare deliberat-subiectivă, cîtă vreme unei definiţii dintr-un manual alcătuit cu scopuri didactice i se acordă mai multă importanţă decît unor texte originale, publicate sau scrise cu scopul de a fi publicate. Or, în aceste texte avem nu numai o dezbatere asupra sorţii alunecătoare, ca temă de sorginte costiniană (în *Divan*), ci şi expunerea unui sistem, pe plan etic în el fiind chiar vorba de o îmbinare între predestinaţie şi ideea liberului arbitru, ceea ce vine în sprijinul interpretării date de noi ideilor din *Divan (Sacrosanctae)*.

În modul cel mai neaşteptat, apoi, în *Sacrosanctae*, una din problemele atacate este chiar limba. Iată ce spune Dimitrie Cantemir din acest punct de vedere, în contextul unei analize care vizează problema originii limbajului: „Limba maternă se învaţă de la sine. Grecii învăţaţi fac greşeli de gramatică. Un barbar vorbeşte corect limba lui; deci limba nu este o chestiune de civilizaţie, ci, e un dar de la divinitate.“ [47]

Dar, dacă limba vine de la Dumnezeu, ca emanaţie spontană, la fel de corectă oricare ar fi ea, pentru ce — repetăm — Cantemir a utilizat totuşi, în practică, un sistem atît de neobişnuit, faţă de calităţile firesti pe care aceasta le presupune, ca formă de comunicare *nativă?* Concluzia nu poate fi decît aceea că avem de a face cu un fenomen intenţionat, însă nu în sensul acelui „academism“ despre care s-a vorbit atît de mult, ci cu unul care vizează altceva, „ceva“ mult mai important pentru autor, cîtă vreme, dacă reformulăm frazele scrise intenţionat altfel decît în mod obişnuit, regă-

---

[47] *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago*, p. 187—188. Problema e tratată în două capitole, al XXV-lea şi al XXVII-lea, intitulate *Se arată tradiţiunea sacră şi profană despre originea diferitelor limbi* şi, respectiv, *Pentru a proba autoritatea sfintei scripturi se aduc barbarii neştiutori de carte* (cf. şi Ştefan Giosu, *Dimitrie Cantemir, Studiu lingvistic*, p. 36—38, cf. şi I.D. Lăudat, *op. cit.*, p. 73).

Scanned with OKEN Scanner

sim limba română vorbită în timpul lui Neculce (și încă un idiom, poate, mai limpezit chiar decît al acestuia).

În consecință, Cantemir a făcut, pare-se, cu limba română, încă din *Divan*, ceea ce nici un contemporan nu și-ar fi putut imagina, a utilizat-o, adică, pentru a încifra înțelesuri. Și, ce va însemna mai tîrziu cuvîntul „ieroglific", dacă nu „scris în alfabet sfînt, cunoscut numai de cei inițiați"? [48]. Autorul ne oferea de la bun început „o cheie" a cărții sale, însă nu aceea a alegoriei cu care s-a făcut imediat legătura, întrucît figurația animalieră are o *Scară tîlcuitoare*. Iar această cheie, care se cuprinde în chiar titlul lucrării din 1705, aruncă o lumină cu totul nouă și asupra rosturilor pentru care chiar limba *Divanului* ori, pînă la urmă, și aceea din *Hronic*, au același caracter. Pentru că, oricum am privi lucrurile, între a fi „ilizibil" pe dimensiunea unei conduite culturale, din dorința naivă de a realiza un idiom „științific" al limbii, și a fi „ilizibil" pe dimensiunea unui efort meticulos de obscurizare estetic-„infuză" a textului este o diferență imensă

Rezolvînd, prin intermediul unei *concors oppositorum* dihotomia medievală trup-suflet și visînd la o știință „infuză", intelectivă, în care cunoașterea s-ar realiza printr-o adecvare simbolico-alegorică a desfășurării evenimentelor naturale la un fond aperceptiv implicit, Dimitrie Cantemir rămîne deci, ca om de cultură, un „medieval". Dar ce „medieval"! — am exclama noi. Nu e vorba nici măcar de un Miron Costin ori de un Milescu spătarul!

În realitate, asemenea lui Lyly ori Hoffmannswaldau, Dimitrie Cantemir aduce cu sine, pe teren românesc, *un tip nou* de creator. E vorba de cărturarul-artist al Europei contemporane, stăpîn peste o Taină a cuvintelor, Taină a cărei forță de dominare subiectivă ține, ca sensibilitate, de un registru al ermeticului și al manției; cel pe care Principele caută, în *Foletul novel*, însemnele ciudate ale lui „Frumiol" ori „Kira Vale", în texte care vestesc, de pildă, „cînd să va vărsa aurul a unii republice den porunca a mai marilor ei pentru apărarea margenii țărăi sale" ori cînd „supt Taur va întîmpina oarece zăticneală o lucrare prin care s-ar cădea

---

48 * * * *Istoria literaturii române*, [tratatul academic], I, p. 617.

oarece zăticneală să se împace inemii a multor țări neîncredințate“ [49].

Din orice perspectivă l-am analiza, principele este produsul cel mai caracteristic al unor timpuri dramatice, format în mediul de cultură al unei mari capitale, poliglot, cunoscător al civilizațiilor orientale și al dogmelor ortodoxiei, dar, în același timp, perfect orientat în dezbaterile de idei ale Occidentului. Occidentul pe care îl cunoaște nu este apoi cel al luminilor sau al pre-luminilor, ci, așa cum ne-o dovedesc lecturile predilecte, acela al unei filosofii în care se învîrtejesc toate dezbinările iconoclaste. Iar aceasta face ca în conștiința sa să capete ecou atît discuțiile și controversele nflăcărate, înfiripate iar, între alți „realiști“ și „numenaiști“ în problema universaliilor, cît și noile dezbateri pe tema adevărului unic, cele dedicate raportului dintre *fides* și *ratio* ori acelea care abordează problema fundamentelor eticii, totul convergînd spre toeretizarea unei științe „infuze“, aceea la care visa și un alchimist belgian, adept al lui Paracelsus.

Evident, e posibil ca în toate acestea să fie vorba și de un „Ev Mediu“, *însă numai în măsura în care Europa întreagă intrase într-un nou Ev Mediu.*

Nu-i va lipsi, fără îndoială (mai ales în *Istoria ieroglifică*), bunul simț, ironia, forța stilistică a pamfletului — cu totul remarcabile pentru o epocă în care Voltaire (1694—1778) abia se născuse. Și, dacă am dori cu tot dinadinsul să continuăm a vorbi de un „umanism românesc“, în cazul său, credem că numai de aici am putea porni, rezolvînd problema în mod eufemistic, adică prin raportarea voită a valorilor generale ale conceptului la un fond electiv „elementar“, de mentalitate și de cultură tradițională. Cu riscul, însă, de a ne re-repeta, totul depinde de avantajele pe care ni le oferă locul din care privim fenomenul: e preferabil să avem în vedere un Dimitrie Cantemir care și-a scris *toate* operele în străinătate și și-a trimis în țară *doar una*, spre a se tipări, petrecîndu-și viața în *două mari capitole de imperiu?* Sau, dimpotrivă, merită să avem în vedere în primul rînd pe domnitorul Moldovei din 1711, care a încheiat o alianță cu împăratul Rusiei, Petru, pentru a elibera țara de

[49] Ap. N. Cartojan, *Cărțile populare*, I, ed. cit., p. 228.

sub turci, dar a pierdut bătălia, scriind, înainte de ea, un „pamflet politic" și, după aceea, „o cronică" în care, pentru posteritate, făcea mărturia originii latine a neamului românesc?

Nu avem nici o îndoială că unghiul cel mai „avantajos" din care trebuie privită problema este acela care l-ar explica pe cel de al doilea prin cel dintîi. Iar, din acel punct de vedere, Cantemir nu este o „figură de Renaştere" și nici un „preiluminist" ori un „raționalist", ci, fără nici o tentă de îndulcire metaforică, pur și simplu o conștiință scindată, un om al barocului. S-ar putea, desigur, ca despre veacul în care a trăit să avem și o altă imagine, dacă plecăm, de pildă, de la constatarea că, în 1690, John Locke publică *Essay Concerning Human Understanding* ori de la aceea că, în 1704, Jonathan Swift tipărește *A tale of a Tub* (nemaivorbind de *Discursul asupra metodei*, al lui Descartes, din 1641). Totul depinde însă de realitatea concretă pe care încercăm să o aprofundăm. Iar, în ce privește realitatea-Cantemir, luminile sînt, fie că vrem, fie că nu vrem, încă departe. Mai mult chiar, privind aceeași realitate din perspectiva unei analize obiective a personalității creatorului, în mod cert experiența pe care o va realiza în *Istoria ieroglifică* are toate șansele să fie egală, în oricare din extensiile ei textuale, cu aceea pe care o parcursese, într-o cultură foarte deosebită de a noastră, de pildă un Góngora.

6. Să observăm, totuși, cît de atent devine Dimitrie Cantemir, în 1705, cu virtualii săi cititori. Mai întîi, le adresează un călduros: *Izvoditoriul, cititoriului, sănătate;* îi numește, cu afecțiune, „iubitule", „giudecătoriu asuprélelor méle", „drept sămăluitoriu". Le explică cu lux de amănunte cum sînt cuprinse maximele în „țircălamuri", ca vorbe de duh ieșite „din tîmpla priiatinului tău" (sic!); le arată cum trebuie ținut „stîlpul voroavei", prin ridicarea ochilor, „după obiceiul parenthesii", pentru a vedea pe margine și cele „două puncturi roșii" care certifică prezența fiecărei maxime; le dă cuprinzătoare indicații în ceea ce privește folosirea adecvată a glosarului de cuvinte străine, „după rîndul azbuchelor și după numărul fețelor". În sfîrșit, încheie cît se poate de ambiguu, printr-o urare adresată la persoana a doua, înclinînd parcă reverența în favoarea unei ironii sub-

Scanned with OKEN Scanner

țiri, caragialești: „Acéstea dară de la mine, oricum și cît de proaste ar fi, cu θαρρος înainte ți le pun; iară de la tine, ce din bună vrérea ț-ar izvorî, într-îmbe părțile învoind și priimind, sănătate și toate céle sufletului și trupului folositoare îți poftesc".

Trei sînt motivele care, după cum mărturisește tot acolo, „spre ieroglifica aceasta istorie condeiul a-m slobodzi tare m-au asuprit", deși, dintre ele, doar ultimul e foarte important: „a triia și cea mai cu de-adins pricină iaste că *nu atîta cursul istoriii în minte mi-au fost*, pre cît spre deprinderea ritoricească nevoindu-mă, la *simcea* (s.n.) groasă ca aceasta, prea groasă piatră, multă și îndelungată ascuțitură să-i fie trebuit am socotit" [50]. Acest al treilea motiv va impune ca, prin structurarea textului conform „deprinderii ritoricești", înțelesurile sale *să se organizeze, pe plan tranzitiv, doar în raport cu utilizarea, de la caz la caz, a sus-numitelor „sentențiii"*, pe care autorul se va strădui „prin voroavă îndelungată a le sămăna și la loc cu cuviință după voroavă a le alătura".

Am arătat deja migala cu care autorul a căutat să și evidențieze (în text) respectivele maxime, așa că nu vom mai insista iar asupra acestei probleme. Ceea ce mai mărturisește însă, tot în acest moment, Cantemir, ni se pare de o importanță covîrșitoare, pentru că, prin aceste sentințe care țin de „deprinderea retoricească", mai importantă chiar decît „cursul istoriii", autorul nu face decît să se aciueze *„de ochiul zavistiii sub scutul umilinții"* (s.n.). Ce este deci această „simcea" groasă, pe care am subliniat-o chiar noi, în citat: *limba* (ca text) sau *sensurile* pe care ea le transmite? Evident că e vorba atît de limbă, cît și de sensurile transmise. *Simcea* înseamnă „vîrf", „ascuțiș", vîrf ce trebuie însă (fiind bont), îndelung prelucrat. Iar scopul respectivei ascuțiri este apărarea „de ochiul zavistiii" și nu obținerea unor inutile ornamente decorative, acesta fiind și motivul pentru care cititorul este consiliat să raporteze mereu sensul frazelor, conform „obicéiului parenthesiei", la maximele cuprinse în „țircălamuri" (prezența lor fiind marcată, pentru a-i ușura efortul, și cu două „puncturi" roșii), pentru că numai în acest

[50] *Istoria ieroglifică*, ed. cit., p. 4. Toate citatele sînt după aceeași ediție.

mod va reuși să înțeleagă ceea ce autorul a dorit într-adevăr să comunice. Or, dacă avem în vedere și surîsul, cînd maliţios, cînd bonom, pe care-l simțim ascuns printre rînduri, în nesfîrșitele „acolade" ale ideilor ori în „cadența" verbelor puse la sfîrșit, prin rolul jucat de aceste maxime se înțelege chiar sensul adînc al efortului de modelare a discursului artistic. Mai ales că limba în cauză nu poseda încă reguli rigide ale formulării, „sentențiile" permițînd constituirea rapidă a unei înțelegeri tacite cu cititorul, pe care doar sistemul de conotații al unui *text anumit* putea s-o întărească.[51]

Nu e vorba, deci, în cazul *Istoriei* lui Cantemir, de înțelesul pe care îl avea la Costin modul de a scrie *Viața lumii*, ci de un efort cu totul aparte, pe care limba „copilăroasă" — în sensul de „maleabilă", „ușor de modelat", întrucît încă nu poseda canoane expresive rigide, ca greaca ori latina — trebuia să-l suporte pentru a exprima un adevărat sistem de aluzii, de sensuri disimulat-echivoce pivotînd, eventual, în jurul maximelor cuprinse în „țircălamuri". Ea trebuia să rămînă rece și distantă față de cititorul nedorit, dar să se deschidă, ca o corolă, pentru acela care era „într-un gînd" cu autorul.

În fine, încheierea este cu atît mai plauzibilă, cu cît este sigur că „Scara", pe care autorul o așază *la sfîrșit*, nu a fost concepută decît *după* terminarea lucrării, fie imediat, fie mult ulterior, ceea ce înseamnă și că echivalențele pe care le cuprinde — de unde și o anume înțelegere a ideii de roman „cu cheie", prezentă la mai mulți cercetători — nu au decît o importanță de ordin secund, întrucît, pentru adevăratul cititor, hățișul de întîmplări echivoce, la care participă doar niște animale „inofensive" [52], trebuia să aibă și așa un înțeles.

---

[51] Iată cîteva asemenea maxime care, pe dimensiunea generală a retorizării stilului, au caracter evident aluziv: „cine tace mult, mult gîndește", „mare scrîșnetul roatelor, astupă voroava cărăușilor" etc.

[52] Iată cum prezintă chiar autorul problema. Încă de pe pagina de titlu aflăm că lucrarea, împărțită în 12 părți și împodobită cu 760 de „sentenții", are o scară a alegoriei, la început, și un glosar de cuvinte, la sfîrșit. Tot acolo, în locul autorului, după cuvîntul *ta'lif* (în arabă, în original = „alcătuit de"), urmează un ornament ce conține, în realitate, numele dominitorului, scris cu caractere arabe, în transcriere: *Dimitri Bek Khantimir* (cf. Virgil Cândea și Abdurrahman El-Said Ismail, *Semnătura lui Dimi-*

Scanned with OKEN Scanner

Chipul „cifrat" în care ne vorbește Dimitrie Cantemir încă din introducere, grija deosebită de a ne arăta modul aparte în care trebuie citit (descifrat) textul, chiar și atît de frecventa utilizare a apelativului „iubitule", fără alt comentariu, ne fac să înțelegem deci într-un mod cu totul deosebit importanța pe care o are cea de a treia și ultima pricină pentru care autorul a optat pentru o scriere „ieroglifică". Aceasta în condițiile în care o asemenea încifrare e și rezultatul *unui mod de a gîndi lumea*, vădind facultățile expresive și imaginative ale unei personalități așezate plenar sub zodia barocului.

Inițiind dezbaterea de idei din *Divan* printr-o meditație asupra efemerității vieții, în care raportul dintre *fides* și *ratio* era rezolvat în sensul unei „concilieri a ireconciliabilului", ca ambivalență ipotetică", pentru ca, în *Sacrosanctae*, să opteze, în ontologie, pentru un amestec de panpsihism și misticism teozofic iar, în gnoseologie, să teoretizeze în jurul unei intelectivități „infuze", Dimitrie Cantemir procedează, deci, ca artist, în *Istoria ieroglifică*, în baza unei *estetici a obscurității*. El concepe procesul creației ca un mod de a exprima și a *se* exprima plecînd de la norma unui *cît mai*

---

trie Cantemir în arabă, în *Luceafărul* XVI/1973, nr. 45, p. 1) iar, în spațiile goale ale vignetei, un număr de cifre latine, care, în corespondentele lor slavone, refac același nume: *Dimitrii Cantemir*. Pagina de titlu e, desigur, originală, dubla criptogramă fiind cît se poate de grăitoare, atît în ceea ce privește dorința de a ascunde paternitatea lucrării (din motive lesne de înțeles), cît și pentru așezarea pe care o preconizase la început pentru „scări". După prima prefață, în care nu ni se mai spune însă nimic despre „scara numerelor dezvăluitoare", ce ar fi trebuit să urmeze imediat, apare o a doua, despre care iarăși cea dintîi nu spunea nimic, justificînd doar succesiunea imediată a unei scări „a numerelor și cuvintelor streine tîlcuitoare", care ia astfel locul „scării" alegoriei. Abia la sfîrșit, într-un *Iarăși către cetitoriu*, se recunoaște „greșala" prin care „mutat-am și scările pre une în locul altuia am aședzat". Iar scriitorul spune acum textual: „că și de pe aceasta sămnul slăbiciunii noastre vii putea cunoaște", „de betejirea inimilor foarte ferindu-ne". Același limbaj aluziv deci, ca și în prefețe, nevoia de a le concepe fiind, totuși, imperioasă, chiar dacă „a noastră până într-atîta feriată de nu vii lăuda, încailea nu vii de tot defăima". Pusă, ca precauție, la sfîrșit, unde, pe cîteva pagini goale, putea fi oricînd transcrisă, ea nu ne dă deci măsura autentică a intențiilor autorului și nici pe aceea a „sistemului" multiplu de cifruri pe care se bazează întreaga carte, despre care fusesem pînă atunci doar avertizați că presupune o alegorie. Inutil a aminti rostul fățiș al unor astfel de precauții, pentru care stă mărturie chiar pagina de titlu.

Scanned with OKEN Scanner

cifrat și *mai aluziv* cu putință, ierarhizînd, după cum vom vedea, nivelurile de adîncime ale textului prin intermediul unui adevărat *sistem de încifrări succesive.*

7. Ca fapt literar, ferecată prin permanente „conjuncții" analogico-simbolice, ce realizează o adevărată țesătură inextricabilă de relații interioare, forma reală a lumii sale romanești, nici n-o vom putea însufleți decît parcurgînd succesiv toate aceste nivele constructive fundamentale.

La acțiune participă atît reprezentanți ai monarhiei *Leului* (Moldova), cît și ai monarhiei *Vulturului* (Țara Românească), de pe primele pagini întîmpinîndu-ne: *Pardosul* (Iordache Russet), *Ursul* (Vasile Costache), *Hulpea* (Elie Enache Țifescu), *Ciacalul* (Maxut Sărdar), *Mîța sălbatică* (Ilie Cantacuzino), pentru monarhia *Leului*, iar, pentru a *Vulturului*, *Brehnacea* (stolnicul Constantin Cantacuzino), *Șoimul* (postelnicul Toma Cantacuzino), *Uleul* (paharnicul Ștefan Cantacuzino), *Cucunozul* (spătarul Mihai Cantacuzino), *Curuiul* (logofătul Radu Cantacuzino), *Hărețul* (Radu Golescu), *Bălăbanul* (Șerban Cantacuzino), care toți „într-o dzi singe de nu vor⟨văr⟩sa și moartea nevinovatului de nu vor gusta, a doa zi perirea sa fără greș o știu" [53].

Urmează o a doua categorie de actanți, formată, în monarhia *Leului*, din *cîini, ogari, cotei, mîțe de casă*, iar, în a *Vulturului*, din *corb, cioară, pelican, coțofană, cucuvaie*, a căror identitate e tot așa de bine stabilită și „carele pre cît sînt vinătoare, pre atîta să pot și vîna, și precît iele pre altele în primejdiia morții pot duce, pre atît și nu mai puțin de la alții lor li să poate aduce" [54]. În sfîrșit, epuizînd inventarul bestiaric, ajungem, în cele din urmă, și la o tagmă a treia *(dobitoc supus, pasăre supusă)*, ce aparține „figurației", fiind formată din *boi, capre, oi, cai, albine.*

Acțiunea începe printr-o adunare, pusă sub semnul unei nemaivăzute gîlcevi, la care „toate văile adînci de tari strigări tare să răzsuna, toate a munților înalte vîrvuri de iuți chiote și groase huiete în clipă să covărșiia și toți cîmpii pustii și necălcați de groznice strigări și de fricoase lăudări

---

[53] *Istoria ieroglifică*, I, p. 32.
[54] *Ibidem*, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

se împlea“ [55], întrucît, comentează Cantemir, „inima neaședzată ales pentru lăcomiia cinstii în mai mari valuri înoată decît corabiia în ochean“ [56].

Problema în discuție e alegerea unui domn pentru împărăția Leului, al cărei tron e vacant, întrucît *Vidra* (Constantin Duca Vodă) e „animal de apă“ și nu ar avea dreptul să se amestece în treburile uscatului, după cum spune *Bîtlanul* (Dimachi, fosta capuchehaie a lui Duca, ce dorește a trece în tabăra unei opoziții „oficiale“). Dar autorului nu-i plac trădătorii, așa că observația devine pe dată malițioasă: „...precum prin aier cu slobodzenie poate zbura, așé și prin fundul apii să poate primbla, însă de multe ori mi s-au tîmplat a-l videa în novoade ca peștii (turcii — n.n.) încîlcit și de multe ori și înecați și de tot înăduşiți din mréje îi scot, căci lăcomiia astupîndu-i ochii, după pești fără sine“ [57] aleargă.

Vidra ar trebui, cu toate acestea, alungată din adunare, deoarece, conform observației cumpănite a *Brebului* (Burnaz, postelnic mic), „mai mult folos aduce publicăi din sine un chip rău a izgoni decît dzéce bune în sine a primii că precum aluatul mic dintr-o covată mare toată frămîntătura dospéște, așé un om rău într-o publică pre toți cu răutatea lui améstecă și-i tulbură“ [58]. *Vidra*, care, ne spune autorul, „nu puține făclii topise asupra cărților filosofești“ [59], replică însă, la rîndul ei, plină de indignare, amintind că și *Struțocămila* (Mihai Racoviță), care a fost propusă pentru a ocupa tronul, e în aceeași situație, realitate care e negată apoi, pe loc, de *Căprioara din pustiul Aravii* (Dumitrașco Caragea), conaționala *Struțocălmilei*, în timp ce *Corbul* (Constantin Brîncoveanu) decretează, pe un ton sentențios, că aceasta e pasăre, opinie la care, luată pe neașteptate, subscrie aproape toată adunarea, cu excepția *Hulpei* și a *Ciacalului*.

Iau cuvîntul, pe rînd, *Ciacalul*, care încearcă să demonstreze că *Struțocămila* nu poate fi pasăre, așa cum *Vidra* n-ar trebui alungată dintre animale, *Lupul* (hatmanul

---

[55] *Istoria ieroglifică* I, p. 35.
[56] *Ibidem*, p. 37.
[57] *Ibidem*, p. 50.
[58] *Ibidem*, p. 47.
[59] *Ibidem*, p. 49.

Scanned with OKEN Scanner

Lupu Bogdan), care pentru moment se exprimă evaziv, *Hulpea*, care, în înțelegere cu *Ciacalul*, atacă pe *Corb*, *Cucunozul*, care-și manifestă deschis adeziunea la soluția oferită de aceasta din urmă și, în sfîrșit, *o jiganiță*, trimisă de Leu, care-i cere *Struțocămilei* să-și dovedească originea.

Întrucît aceasta nu poate s-o facă, *Căprioara de Aravia* explică adunării, în locul ei, cel puțin semnificația numelui, arătînd, dezarmată, că, într-adevăr, din acest punct de vedere e și pasăre și animal, opinie la care subscrie și *Hulpea* (lăsînd însă descoperit pe *Ciacal*, pe care ea însăși îl îndemnase să vorbească împotriva *Corbului*). Cantemir spune, în acest moment, încercînd să-i surprindă ironic atitudinea duplicitară prin exemplul deosebirii dintre filosof și dialectician: „Și aşé și Vulpea dialectică, iară nu filosoafă să află. Vulpea, macară că de ar fi îndrăznit, lucrul acesta singură la cap a-l scoate ar fi putut (însă precum adése fac dialecticii s-au obiciuit, adecă la vréme de strîmtoare cu strofe și cu sofismate, precum și oșténii, cînd cu mîna și cu sabiia a birui nu pot, cu mihanii și strataghemate să slujăsc)." [60]

Într-o astfel de atmosferă se încheie cartea întîi, din cele douăsprezece cît cuprinde romanul (împărțire asupra căreia vom reveni), nu înainte însă ca autorul să facă *Cucunosului* un portret aproape ilariant: „la mînie iute, la foame nesăturată ieste: dzic că vițelul întreg de-abiia îi ieste de gustarea dimineții. Iară la ospățul prîndzului cu taurul și cu cămila nu să satură. Despre partea stomahului aşé, iară despre partea sufletului cu multul mai mult nesățios și nesăturat ieste; prin olaturile ei altă jiganie nu numai cît a nu vieții, ce nici a tréce fără primejdie poate." [61]

Și, pe același ton, începe cartea a doua, în care *Hulpea*, amintind pe scurt cele spuse de *Lup* în alocuția sa, ia din nou cuvîntul, vrînd să arate celor prezenți că și ea e un adevărat filosof: „căci tîmplarea vine și să duce fără stricarea supusului" [62] (substanței), scop în care se folosește și de două anecdote: prima („odinioară era un om sărac, carile într-o păduriță, supt o colibiță era lăcuitoriu..." etc.), care

---

[60] *Istoria ieroglifică*, I. p. 86.
[61] *Ibidem*, p. 71.
[62] *Ibidem*, p. 90.

Scanned with OKEN Scanner

pleacă de la ideea că retorica — fapt deosebit de interesant în ordinea noastră de idei — nu biruieşte duşmanii, dar nici singur nu lasă în faţa lor pe cel care o cunoaşte, iar, cea de a doua („odinioară era un boier carile avé cîtăva herghelie de iepe...", de fapt ambele foarte des utilizate pentru a dovedi şi oralitatea stilului lui Cantemir), care are menirea de a ilustra şiretenia şi inteligenţa pe care omul trebuie să le dovedească în situaţiile delicate ale vieţii.

În sfîrşit, *Hulpea* îl provoacă pe *Lup* să vorbească iarăşi adunării, cu scopul ascuns de a-l face să-şi manifeste pe faţă opoziţia faţă de *corb*: „căci nu didascalul, carile în toate dzile în şcoală învaţă, ce cela ce a ucenicilor cu învrednicii şi învăţături împodobéşte viaţa, fericit şi la nume vestit ieste şi a fi să cade" [63]. Supărat, *Lupul* purcede deci la o analiză detaliată a numelui *Struţocămilei*, prin folosirea unor savante elemente de logică aristotelică (cauza eficientă, cauza materială, cauza formală şi cauza finală), găsindu-l nu numai inapt pentru domnie, ci şi bun doar pentru sarcini grele şi inferioare.

Nemulţumiţi că păsările au „păsărit" cămila şi că animalele „i-au pus coarne", delegaţii monarhiei Leului sînt însă evident dezbinaţi de intrigi, motiv pentru care nu reuşesc să-şi impună punctul de vedere, făcînd în acest fel jocul *Corbului*, care, pentru a-i pune şi în faţa unui fapt împlinit, însoară pe *Struţocămilă* cu *Nevăstuica Helge* (= „curată", „pură", în sens ironic), fiica *Guziului orb* (Dediu Codreanu). Acesta este unul din momentele în care Cantemir devine pătimaş, părăsind cadrul furtunos al adunării pentru a realiza unul din cele mai remarcabile comentarii retorice pe tema norocului schimbător: „O, dreptate sfîntă, pune-ţi îndreptariul şi vedzi strîmbe şi cîrjoabe lucrurile norocului, ghibul, gîtul, flocoşi pieptul, botoase genunchele, cătălige picioarele, dinţoasă fălcile, ciute urechile, puchinoşi ochii, suciţi muşchii, întinse vinele, lăboase copitele Cămilei, cu suleaştec trupul, cu albă peliţa, cu negri şi mîngîioşi ochii, cu supţiri degeţélele, cu roşioare unghişoarele, cu molceluşe vinişoarele, cu iscusit mijlocelul şi cu rătungior grămăgiorul

[63] *Istoria ieroglifică*, I, p. 109

Scanned with OKEN Scanner

Helgii, ce potrivire, ce asemănare, și ce alăturare are?“ [64] Iar, la nuntă, *broaștele* cu *brotăceii* cîntă:

Prundul Evfrathului mărgăritariu naște,
Cămila din iarbă céle scumpe paște.
Mîna Afroditii cunună împletéște,
Evfrathul Evropii nou lucru scornéște.
Din céle cu soldzi Helgile ivéște.
Norocul ce va toate biruiește.
Cununa împletită norocul o tinde,
Capul fără crieri cu mîna o prinde,
O, Helge ficioară, frumoasă nevastă,
Nevastă ficioară, ficioară nevastă,
Cămila să ragă, tîlcul nu-nțăleagă.
Margă la Athina ce ieste s-aleagă.
Ficioară nevastă, nevastă ficioară,
Peste șease vremi roada să-i coboară,
Fulgerul, fierul, focul mistuiască.
Patul nevăpsit nu să mai slăvască [65].

În sfîrșit, *Cioara* anunță rezultatul alegerii, înclinînd talgerul balanței în favoarea *Struțocămilei*, iar opoziția se destramă: *Ursul* va pieri într-un conflict cu *albinele* (țărănimea

---

[64] *Istoria ieroglifică*, I, p. 138.

[65] *Ibidem*, p. 139. Sensul analogico-simbolic e următorul: „prundul Eufrathului“ este *căsătoria* din care se naște și „mărgăritariul“ *(Helge)*, pe care-l culege „cămila“ *(Struțocămila)* „din iarbă“ *(la întîmplare)*. „Afrodita“ *(zeița frumuseții)* este ocrotitoarea acesteia, pe care „apa Eufratului“ (după cum se va vedea, *lăcomia*) o oferă însă unei „scorniri“ noi *(mariajul* cu *Struțocămila)*. Tot acesta creează și „Helgile cu solzi“ (aluzie la *turci*, cauza ultimă a respectivei căsătorii), întrucît nu dragostea, ci „norocul“ *(întîmplarea)* i-a găsit soț. *Frumusețea* („cununa împletită“) intră deci pe mîna unui „cap fără crieri“ *(Struțocămila)*. O „Helge“ *nu este însă fecioară* („nevastă ficioară, ficioară nevastă“), lucru pe care Struțocămila *nu-l știe*, însă, și „rage“ de bucurie, deși merită să meargă la „Athina“ *(zeița înțelepciunii)*, care să-i dezlege taina unei nașteri previzibile la *șase luni* („șase vremi“). În sfîrșit, o asemenea mezalianță ar merita s-o mistuie „focul“ *(Iadul)*, întrucît *un pat fără urmele deflorării* („nevăpsit“) nu merită să fie celebrat prin *taina* căsătoriei (cf. și: „carele știe cum muierea lui face preacurvie și nu o smintește [= alungă], acesta ca și cum are da el sîngur putere și voe muerii sale să facă acel lucru preacurvie și iaste ca și cîndu o are hotri [= determina să se prostitueze] el singur“, în *Carte românească de învățătură, 1646*, București, Editura Academiei R.P.R., 1961, p. 113.) Înțelegerea adecvată a versurilor, foarte frecvente în cuprinsul *Istoriei*, se poate prin urmare realiza și altfel decît printr-o raportare la planul general al *Scării tîlcuitoare*.

Scanned with OKEN Scanner

birnică) iar *Lupul* și *Ciacalul* vor fi trimiși, cu domiciliu forțat, la moșiile lor.

Ajungem astfel la cartea a treia a *Istoriei*, în care se cuprinde un adevărat „maxim" de exagerare barocă, de același tip analogico-simbolic ca și la Gracian, în *Criticón*, atunci cînd este descrisă *cetatea „Epithimii"* = „lăcomiei" (Constantinopolul), capitală a împărăției peștilor *(turcii)*, plină de belți, crocodili și gîrle, la care se poate ajunge doar trecînd prin *cetatea Deltii* (Adrianopol). Ea reprezintă „inima, omul lacom sau lumea", fiind traversată de *apa Nilului* (lăcomia, Cornul de aur). Cetatea are patru „uliță" (cele patru anotimpuri ale anului), lungimea circulară a zidurilor e de 24 de mile (orele zilei), pe ele se află 730 de pari (cele 365 de zile și 365 de nopți ale anului) iar „boadza Pleonexiii" (zeița lăcomiei) e ascunsă într-o „capiște" (templu) din mijlocul cetății și a împărăției, în care se face vînătoarea *Fililor* (un fil = Antioh Cantemir). „În capiștea Pleonexiii undelemnul nu arde", adaugă îndurerat Cantemir, ci doar candelele vrajbei. Cetatea are 7 turle spre răsărit și 7 turle spre apus (zilele săptămînii), în cel din mijloc fiind și hasnaua în care, la „echinocțiul de toamnă", se scurg bogățiile lumii. Pe turla casei primului ministru se află iarăși, reduplicată, statuia „boadzei Pleonexii".

La toate acestea se adaugă și observația că Statul peștilor nu e „monarhie", „ce puplică" (anarhie), în care pentru fiecare lucru e nevoie să „te speli în apele Nilului" (să dai mită). Asemenea statuii zeiței, Imperiul stă pe un reazim de foc, care odată se va prăbuși, întrucît deviza peștilor e: de la cei săraci banii pe care-i pot da, de la bogați totul, dacă se poate. Zeița are, la rîndul ei, „ochii închiși" și „urechea plecată", ține în mînă o balanță pe care sînt așezate, de o parte, „chipul lumii" (asuprite) iar, de cealaltă, „bobița strugurelui" (puținul ei preț), ale cărei brațe sînt egale, în timp ce, sub jilț, arde „un cuptoraș" nestins (gura Tartarului, nesațiul lăcomiei), în care se topesc toate darurile celor împricinați.

Descrierea capitalei revine în discuția între *Camilopardal* (marele dragoman Alexandru Mavrocordat, căruia i se adresează grupul de boieri veniți cu *Struțocămila* pentru a obține firman de domnie) și antecesorul său, *Lebăda* (Nicussios), în aceeași funcție. Din spusele acestuia din urmă reiese și că

Scanned with OKEN Scanner

cetatea e de fapt „un lac" de „600 de mile patrate", că Nilul se varsă între „doi munți" (probabil vizirul și defterdarul) la care nu poți ajunge decît „în zbor", că revărsările Nilului arată și creșterea periodică a „apelor" (veniturilor) [66]. Iar toate acestea sînt povestite boierilor de către *Rîs* (Mihalache Russet) ca aflate de la *Camilopardal*, care primise de la *pești* și un „hrismos" (oracol), cu următorul conținut:

În pămîntul negru cine lut galbăn găsește,
Acela în toată pofta nu să obosește.
Cine lutul galbăn pentru dzua neagră scoate,
Fîntîna Nilului în casă-și a avea poate.
În dragoste te-am luat, fiiul mieu te numește,
Tuturor și-n tot locul numele-mi pomenește [67].

Mergînd la acesta în audiență, „jigăniile" primesc și învățătura „hrismos"-ului, cît se poate de sugestivă:

Țărna tipărită din fire vărpsită
Cu alb și cu galbăn într-un loc tecsită,
Varsă denainte, hrismosul învață.
Că la cale scoate fără de povață,
Coarne cine-așteaptă urechile puie,
Cuvintele le-asculte, cămara nu-ncuie. [68]

iar *Camilopardalul* impune chiar semnarea unui „zapis", sugerînd că atît el, cît și conducătorii împărăției *peștilor* ar

---

[66] Sensul acestei permanente analogii temporale, în care apar orele zilei, zilele săptămînii, zilele și nopțile anului, echinoxiul de toamnă și de primăvară, este, în mod evident, acela că împărăția peștilor este astfel concepută ca să dureze etern, însă acest lucru nu se va întîmpla din cauza șubrezeniei fundamentului, „Căci după socoteala unor filozofi, toată materia focului iuțime și forma-i iute clătire este" (*Istoria ieroglifică*, I, p. 41).

[67] *Istoria ieroglifică*, I, p. 179. Sensul analogico-simbolic e următorul: „Lutul galbăn" e *aurul* ce se găsește în „pămînt negru" (în *mine*), *pofta de aur* fiind nesecată („nu obosește"), tot așa cum este *lăcomia* („fîntîna Nilului") pentru cel care a deprins deja *gustul agonisirii nelimitate* (pusă sub semnul incertitudinii viitorului, „dzua neagră"). În consecință, *un astfel de om* este deja „luat în dragoste" și socotit „fiu" al peștilor *(turcii)*, *avînd datoria* de „a pomeni" mereu numele zeiței lăcomiei *(Pleonexia)*.

[68] *Ibidem*, p. 187. Sensul analogico-simbolic este următorul: „Țărna tipărită" este *metalul* „vărpsit" *(colorat)* fie în „alb" *(argintul)*, fie în „galben" *(aurul)*, pe care, *după ce l-ai adunat* („într-un loc tecsită"), *trebuie să-l „verși"*, după cum te învață hrismosul, *înaintea dragomanului*, dacă dorești „coarne" *(firman de domnie)*. Altfel, dacă nu „pui urechile" și nu asculți „cuvintele" *(ordinele)*, neînchizînd „cămara" *(fără a fi generos)*, nu vei putea să-l obții niciodată.

putea fi convinși să dea firman numai dacă „zapisul" are acest tîlc:

În muntele cel înalt coada struțului,
În copaciul cel mare cornul boului.
Galbinul și albul toate biruiește,
În cap de Cămilă corn de boîr crește.
Vrăjitorii vîndzători ce nu nemeresc?
Pe frumos soare și lună, toate povestesc [69].

În sfîrșit, după alte multe pertractări, care au loc în *cetatea Deltei*, în care *Liliacul* (Marco Pseudobeizadea) este convins să se retragă din competiția pentru tron, decizîndu-se să rămînă „în foc" (cel de al patrulea element al filosofiei materialismului grec: apă, aer, pămînt și foc), domnia *Struțocămilei* se hotărăște definitiv, nu înainte însă de a se istorisi și o altă povestire, cunoscută în literatura de specialitate sub numele de „Povestea corăbierului cu dulful". Și doar după acest moment moare, în țară, *Hulpea*, din lăcomie, pentru că n-a putut înghiți un pui întreg (în acest caz hazul reieșind și din modul de realizare a relatării la persoana întîi): „într-o dzi, stomahul mai tocmindu-mi-să(...), cu oarba lăcomie puiul întreg a înghiți m-am nevoit. Ce grumadzii, de mare și lungă fierbinteală uscați fiindu-mi în laringă mi s-au oprit. L-ași înghiți și pe gîtlej nu încape, l-ași știupi și nu-l pociu, căci în gios să să lunece stă împotrivă uscăciunea, cu tusă și cu opintéle a-l lepăda nu mă lasă slăbiciunea." [70]

Cartea a patra, în care se obține și un firman de arestare pentru *Inorog* (Dimitrie Cantemir), se referă la o răscoală, ce pleacă din *cetatea Epithimii* spre cea a *Deltei*, sub forma unor *dealuri* și *munți* (nordul Țarigradului), eveniment ce împiedică

---

[69] *Istoria ieroglifică*, I, p. 190. Sensul analogico-simbolic este următorul: „În muntele cel înalt" (*Moldova*, locuită de „animale") poate sta chiar și „coada" *(boieria)* „struțului" (păsării, adică cea *a muntenilor*), chiar *pe tron* („cel înalt"), tot așa cum în „copaciul" (*Muntenia*, copacul fiind locul în care se așează de obicei păsările) „cel mare" *(pe tron)* poate fi „cornul boului" *(un boier moldovean)*, dacă „galbinul și albul" *(aurul și argintul)* sînt puse să acționeze, întrucît *lăcomia* „toate biruiește", și, în „cap de cămilă" *(animal sudic)* „corn de bour crește" *(domnia Moldovei)*. Pentru că, la ce nu se pretează „vrăjitorii vîndzători"? *(dragomanii)*: pe bani („pe frumos soare și lună" — aur și argint), *ei toate le rezolvă* („toate povestesc").

[70] *Ibidem*, p. 210.

Scanned with OKEN Scanner

însă prinderea *Inorogului*, după care noul domn, *Struțocămila*, pleacă spre patrie. Iar acolo: „alalte de singe nevinovat vărsătoare jiganii, fietecarea trunchiu de meserniță și prăvălie de carne deșchisése, în toate părțile giunghind, zugrumînd, tăind, despoind, aruncînd, împărțind și nici de grasă în samă băgînd, nici de vitioană cevaș milă avînd..." [71].

„A muștelor prieteșugul și frățiia, iară nu vrăjmășiia și veciniia să poftim" [72], spune acum autorul, prin gura *Brehnacei*, ilustrînd ideea de mai sus și cu o „Pildă a guziului orb", care se încheie cu o remarcabilă lamentație pe tema sorții alunecătoare, în care primele două versuri descind direct din poemul costinian:

A lumii cînt cu jéle cumplită viață
Cum să trece și să rupe, ca cum am fi o ață.
Tînăr și bătrîn, împăratul și săracul,
Părintele și fiiul, rude ș-alalt statul,
În dzi ce nu gîndește, moartea îl înghite
Viilor rămași otrăvite dă cuțite.
Țărna tiranul, țărna țăranul astrucă
Izbînda, dreptatea, în ce-l află-l giudecă,
Unii fericiți să dzic într-a sa viață,
După moarte să cunoaște c-au fost sloi de gheață [73].

Ascuns în casa unui demnitar turc, *Inorogul* este căutat apoi, în întreaga Carte a cincea, de *Șoim* și de *Cameleon* (Scarlat Russet), celui de al doilea dîndu-i-se, încă de la început, și următoarea descriere, pe deplin adecvată numelui: „căci toți soldzii lui (sic!) sînt rătundzi și în chipul sferii prin piiele i să întorc și precum îi este voia îi mută. Așijderea, cînd va să se mute într-alte féțe, féțele soldzilor améstecă și în chipul zugravilor, din cîteva flori amestecate altă floare scornéște" [74].

În sfîrșit, numai în Cartea a șasea ajungem de fapt la „începătura dialogului" dintre *Inorog* și *Șoim*, în realitate la începutul *Istoriei*, în care ne este relatat și cum a fost obți-

---

[71] *Istoria ieroglifică*, I, p. 233.
[72] *Ibidem*, p. 260.
[73] *Ibidem*, p. 254.
[74] *Ibidem*, II. p. 15.

nută o a doua domnie de către *Fil*, cu ajutorul a cincizeci de pungi de aur, date „zeiței Pleonexiei":

În cindzăci de sîngeroase
Vom pe céle lăcrămoase
Ochii umezi să le ștérgem
La moșie să ne mérgem.
Vidra péște. Corbul stîrvuri
Cerce-n vîrtopi nu prin vîrvuri.
Să să urce fără cale
Și să-și cate ale sale [75].

Și toate celelalte, pînă la sfîrșit, relatează, într-un mod asemănător, duelul diplomatic dintre *Inorog* și *Cameleon*, punctat de scurte armistiții, de urmăriri și de curse întinse celui dintîi de emisarii *Corbului*, într-o atmosferă pe care cartea a șaptea o prefigurează într-un chip cît se poate de sugestiv:

Cu pénele Șoimul vîntul despicînd
Cu Bîtlanul negru cuvîntul puind
Corbul dinceput cu rău tirănéște
Nici din hereghie cu drept stăpînéște,
Ce-n cuibul altora oaîle ce-au scos,
Tare laba Șoimului le va da-le gios.
Cel cu un corn, mai iute la minte,
Ale sale cére cu svinte cuvinte,
În curîndă vréme, după fulger, tunul
Rău îi va detuna, din mulți păn la unul [76].

---

[75] *Istoria ieroglifică*, II, p. 53. Sensul analogic este următorul: în cele „cincidzeci de sîngeroase" *(50 de pungi de galbeni obținute cu o dobîndă sîngeroasă)* e cuprinsă *durerea* („cele lăcrămoase") ce va fi, poate, răsplătită cu *bucuria* („ochii umezi să le ștergem") de a obține, prin ele, *firman de domnie* („la moșie să nu mergem"). „Vidra" *(Duca vodă)* „péște" *(să își caute alt liman pentru asupriri*, adică la turci, deși e animal carnivor), „Corbul" *(Constantin Brîncoveanu)* „stîrvuri/ cerce-n vîrtopi nu prin vîrvuri" (nu pe coclauri, *adică să-și caute alt loc pentru intrigi*), *printre munteni* (adică printre păsări: „să se urce fără cale/ Și să-și cate ale sale").

[76] *Ibidem*, II, p. 96. Sensul analogico-simbolic e următorul: „Șoimul" *(Toma Cantacuzino)* și „Bîtlanul" *(Dimachi*, fosta capuchehaie a lui Duca-Vodă*)*, „vîntul despicînd" *(opunîndu-se simpatiei în creștere a cantemireștilor)* și „cuvîntul puind" *(folosindu-se de intrigi)*, fac serviciile „Corbului" *(Constantin Brîncoveanu)*, deși acesta nu stăpînește pe drept „hereghia" *(boierimea moldoveană, stirpea nobilă a acestei țări)*. Dar „ouăle" *(intrigile sădite)* „ce-au scos" *(care au avut efect)* „laba Șoimului" cea „tare" *(voința lui Toma)* „le va da-le gios" *(le va spulbera)*, întrucit „cel cu un corn" *(Dimitrie Cantemir)* „mai iute la minte" *(mai*

Scanned with OKEN Scanner

În Cartea a opta *Inorogul* este prins de *crocodili* (bostangii) iar *Filul* nu dă zeiței lăcomiei cuvenitele „căpuși de sînge" (pungi de bani) pentru a-l răscumpăra din cursa întinsă de *Cameleon*; în Cartea a noua *Inorogul* își schimbă din nou reședința, de astă dată la un *cucoș* (casa ambasadorului Franței, Fériol, în Galata), cîștigînd tot mai mult încrederea *Șoimului*; în cea de a zecea reușește să evite o nouă mașinație a *Corbului*, prin niște scrisori false, ticluite în numele său; în sfîrșit, în ultimele două, mai ales prin intermediul *Camilopardalului*, care preia funcția de mijlocitor, se ajunge la mult rîvnita înțelegere cu *Corbul*, după care *Filul* este numit iarăși domn, în monarhia Leului. Traducînd direct din *Ethiopica* lui Heliodor (X, 27), în cartea a unspre-zecea prea doritorului de avuții pămîntești *Camilopardal* i se face un ultim portret, vizînd grotescul atitudinal: „Îmbletul îi ieste de tot schimbat și așéși tuturor dihaniilor, precum celor de uscat așé celor de apă împotrivă, că nu-și mută pre rînd picioarele, nici unul după altul le duce, ce din partea cea dreaptă pre amîndouaî odată și deosebite, iară din partea stîngă cîte unul și împreunate, cu îmbe părțile totdeodată clătinîndu-se din loc în loc să mută însă la mărs lesne și sprintenă iaste" [77].

8. Sistemul multiplu de cifruri în baza cărora este elaborată *Istoria ieroglifică* poate fi evidențiat acum, după părerea noastră, cît se poate de limpede.

Recapitulînd, la un prim nivel de organizare a textului, Cantemir și-a impus făurirea unui mod de exprimare ce așază, în fața cititorului, o adevărată „grilă" lingvistică. E vorba de faptul că, mai întîi, acestuia i se cere să reorganizeze „orizontala" discursului epic conform unor principii pe care le cunosc numai cei ce mînuiesc cu ușurință limbile clasice (greaca și latina). Tot așa, cititorului i se impune să raporteze mereu înțelesurile obținute pe această cale la maximele cuprinse în „țircălamuri", în jurul cărora textul pivotează. El nu va putea ajunge la ideile cu ade-

---

inteligent) „ale sale cere cu svinte cuvinte *(își cere, într-un mod eficient, drepturile inalienabile)*. Din acest motiv, nu peste multă vreme, „după fulger" *(după acest început)*, „tunul" *(semnele mazilirii)* îi va detuna la „unul" *(i se vor adeveri unuia, adică lui Mihai Racoviță)*.

[77] *Istoria ieroglifică*, II, p. 223.

Scanned with OKEN Scanner

vărat exprimate decît ținînd cont de ambele exigențe, care se completează reciproc.

Descifrarea secvențială a sensurilor discursului epic într-un asemenea chip conduce către un al doilea sistem de implicare în construcția epicului, „barat" de un cifru pe care l-am numi analogic. Acesta apare încă de la nivelul „micilor întîmplări" (e vorba de unele povestiri din cărțile 1, 2, 3, de anumite secvențe epice aparent independente, în celelalte, ori de parabole cum este „Pilda guziului orb"), care ne introduc într-un spațiu al raporturilor morale, intelectuale, sociale, pe care le putem sonda, în sens literar, doar prin intermediul primului cifru. Astfel, pentru a putea pătrunde pînă la cele dintîi valori epice ale cărții, e necesar a de-compune frazele, a le reorganiza logic, a raporta înțelesul astfel obținut la sentințe și a alcătui o primă schemă de reacții atitudinale și de raporturi caracterologice. Iar această schemă se poate elabora doar prin sondarea corespondenței dintre forma zoomorfică propusă și reacția avută ca personaj și prin sesizarea modului în care „comunică", între ele, mai multe asemenea reacții și raporturi. Cifrat înseamnă deci, în acest al doilea sens, un mod caracteristic de a relata evenimentele în care sînt angrenate personajele, conform căruia ele se încadrează într-o schemă mai generală, ce presupune un șir de raporturi neschimbătoare, dar tocmai de aceea previzibile și a căror uniformitate permite „dezghiocarea" sensului ascuns prin analogie.

În sfîrșit, odată familiarizați cu cifrurile anterioare, de la „arabescul" frazei la „obicéiul parenthesiei" și de la relația dintre ele la procedeul dezgolirii alegoriei prin analogie (procedeu a cărui „cheie" constă în surprinderea felului serial în care se conturează raporturile dintre personaje, prin sesizarea caracterului său canonic), în construcția profundă a textului nu vom putea pătrunde decît depășind un al treilea cifru, cel demonstrat de coerența pe care o are în ansamblu Lumea imaginată a cărții, al cărei plăsmuitor este *Inorogul*. Pentru că, după cum am arătat, ca ființă pămînteană, el trăiește în exil, în „cetatea Epithimii", capitală a unui stat „al peștilor", plină de „belți", „crocodili" și „gîrle". Iar aceasta are ulițe corespondente cu anotimpurile, o lungime a zidurilor, în mile, cît orele zilei, în timp ce pe ele sînt înfipți tot atîția pari cît zilele și nopțile anului.

Scanned with OKEN Scanner

În mijlocul cetății se află însuși templul lăcomiei, în care „undelemn nu arde", în hasnaua sa se strîng, la echinocțiul de toamnă, toate bogățiile lumii, în timp ce întreg acest imperiu stă pe un reazim de foc, clădit din voința unei zeițe ce ține ochii închiși și urechea plecată, echilibrînd, în chip simbolic, cu mîna dreaptă, o balanță pe ale cărei talgere sînt așezate, de o parte, „chipul lumii", iar, de cealaltă, „puținul ei preț". Or, de măsura reală în care o astfel de creatură, *Inorogul*, adevărată proiecție a unui mit semiantropomorf, descinzînd și dintr-un orizont cultural oriental, se simte singură într-un univers viciat, alienat, ne putem da seama numai punînd în relație toate aceste elemente. Exprimînd un asemenea sentiment, al îndepărtării, al dezrădăcinării dintr-o patrie ideală, al nostalgiei și al deziluziei, grave, textul reușește doar pe o singură cale, adică în succesiunea de cascadă a porților sale închise, să se constituie într-o structură literară purtătoare de mesaj.

Iar, în ceea ce privește înțelegerea sa, toată „nădejdea" lui Dimitrie Cantemir stă, la urma urmelor, în noi. Atotcuprinzătorul său stil grandilocvent, norma retorică a frazei, ce lasă o singură portiță înțelegerii, și aceea pentru retori unși cu toate unsorile, ironia cifrată la adresa celor lipsiți de ascuțimea minții, violența limbajului [78], duioșia acelui „iubitule", spus parcă pentru a nu ne îndepărta de text, sînt toate pe măsura unui singur tip de creator: cel ce posedă un *eu* dedublat, „rupt" într-o parte critică și una iluzionistică, iubitor de alchimii verbale, de parabole și de alegorii subțiri, coborînd în aceeași măsură dintr-un *eres* al limbii populare ca și din înălțimea unei gîndiri abstracte în care echivalențele simbolice, semnele obscure ale Cabalei ori caligrafia studiată a arabescului persan slujesc împreună unei maieutici „infuze" în ordinea cunoașterii, pentru care, în mod paradoxal, obscurul nu e decît „o nouă posibilitate" oferită intuiției.

Așa cum spuneam, *Istoria Ieroglifică* este, pe un număr covîrșitor de planuri narative „inventate", o construcție artistică cu totul deosebită. Iar gustul pe care îl susține

---

[78] Ștefan Giosu, *Dimitrie Cantemir*, p. 291—292, cf. și idem, *Violența limbajului, o particularitate a stilului lui Dimitrie Cantemir*, în *Convorbiri literare*, 1971, nr. 11, p. 87—88.

și din care se naște este acela al barocului literar, însă nu numai așa cum am putea presupune privind lucrurile din direcția unor alte culturi [79] (deși ar fi ușor s-o raportăm direct la circulația occidentală a literaturii bizantine și la influența pe care a executat-o aceasta asupra prozei în „vîrsta" barocului, satisfăcînd astfel chiar și pretențiile emise, la un moment dat, dintr-un asemenea punct de vedere [80]).

În sensul ei adînc, *Istoria ieroglifică* reprezintă, ca operă de artă, o creație auroralâ, o ctitorie care reface, pe planul nedezmințit al propriei originalități, exact acele categorii pe care le-am definit mai sus, prin raportare la cărțile populare. Presupunînd un *cod al lecturii*, pe care s-ar putea altoi, crescînd năvalnic din retorica textului, norma unei puternice *retorici involuntare*, sensul ei ne îndreaptă, ieșind de pe planul *formelor receptării*, înspre niște extraordinare *dimensiuni ale imaginarului*, pe care se reface, din nou, un alt *univers analog*, se re-activează, într-un chip original, alte *„inventarii" ale lui Arcimboldo* și se parcurge, iar, traiectoria unei noi *aventuri heliodoriene* [81].

---

[79] O atare opinie împărtășește, fără a aduce însă dovezi concludente, și Manuela Tănăsescu, în *Despre Istoria ieroglifică*, București, Editura Cartea Românească, 1970, p. 202—211, plecînd de la „gustul pentru broderie, arabesc, construcția ciudată a frazei ca și nenumăratele sentințe ce invadează textul" (în *ib.*, p. 203—204).

[80] „Caracteristici ale barocului occidental pot fi depistate în *Istoria ieroglifică* doar în măsura în care putem găsi în barocul occidental teme de sorginte asiatică" (în Mihai Moraru, *Alegoria animalieră și fantasticul animalier în Istoria ieroglifică*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XXI/1972, nr. 3, p. 482). Pentru întîia oară ele au fost observate, fără a se insista prea mult asupra lor, de Dragoș Moldovanu (în *Sintaxa narațiunii...*, II, p. 44). Am putea deci compara *Istoria* cu ceea ce spunea Emilia Carilla referitor la influența exercitată de literatura bizantină asupra prozei barocului occidental: *preponderența aventurilor în cadru schimbător, pe uscat și pe mare; numărul impresionant al personajelor episodice, descrierea visurilor și a viziunilor* (de exemplu, în cartea a șaptea, visul *Cameleonului*, în care acesta se vede arzînd de patimi lumești), *elementele de umor, schimbarea începutului cu sfîrșitul, numărul mare de discursuri, finalul fericit* (în *La novela bizantina en España*, p. 275—287), pe care le întîlnim, fără nici un fel de modificări, și în cuprinsul *Istoriei*.

[81] A se reține că sensul generic pe care l-am dat ideii de aventură heliodoriană are aici și o valoare cît se poate de proprie, dată fiind utilizarea modelului *Ethiopicii*, cu mult înainte ca această carte să fie tradusă și să intre în tezaurul culturii populare.

Scanned with OKEN Scanner

C. „O CIUDĂȚENIE" LITERARĂ

1. *OCCISIO GREGORII IN MOLDAVIA VODAE TRAGEDICE EXPRESSA*, PRIMA PIESĂ DE TEATRU ÎN LIMBA ROMÂNĂ. 2. CHESTIUNEA PATERNITĂȚII ȘI CEA A LOCULUI ÎN CARE A FOST SCRISĂ. 3. ARGUMENTE DE CONȚINUT ȘI FAPTE DE STIL. 4. ARGUMENTE LINGVISTICE. 5. *OCCISIO*... ȘI MODELUL EI EUROPEAN.

1. Descoperită la sfîrșitul secolului trecut, în arhivele din Oradea, și semnalată Academiei române, printr-un raport, însă din 1880 [1], *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa* este, se pare, cea mai veche piesă de teatru scrisă în limba română. Pentru aproape toți cei care s-au ocupat de ea, pînă în preajma celui de al doilea război mondial cel puțin [2], problema stabilirii autorului, cea a speciei ori aceea a valorii nemijlocit literare s-au dovedit însă deosebit de dificile. Mai mult, așa cum reiese din nota nesemnată, făcută de un astfel de cercetător direct pe manuscris — unde, pe dosul primei coperte, în stînga jos, aflăm cuvintele: „ciudățenie literară" [3] — impresia pe care a lăsat-o (încă

---

[1] N. Densusianu, *Raportu înaintatu Academiei române*, în *Analele Academiei române*, seria a II-a, tom. II, și extras, *Cercetări istorice în arhivele și bibliotecile Ungariei și ale Transilvaniei. Raport înaintat Academiei române de* ~, București, Tipografia Academiei române, 1888.

[2] Vezi în acest sens, Iosif Vulcan, *O tragedie românească din secolul al XVIII-lea*, în *Familia*, XXXIV/1889, p. 585—586 („ca compoziție dramatică lucrarea n-are nici o valoare; însă ca document limbistic poate fi prețios", p. 586), T.T. Burada, *Cercetări despre începutul teatrului românesc în Transilvania*, în *Arhiva*, 1905, nr. 7—8, p. 393—398 („acea tragedie e lipsită de valoare literară și de caracter dramatic. Autorul ei e necunoscut", p. 294), Iacob Radu, *Manuscrisele bibliotecii greco-catolice din Oradea-Mare*, în *Analele Academiei române, Secția istorică*, seria III, tom. I, memoriul 6, București, Cultura națională, 1923, p. 20—21, V. Vartolomei, *Mărturii culturale bihorene*, Cluj, 1944, p. 406—407. Iosif Vulcan a înmînat o copie a piesei și lui D.C. Ollănescu, care s-a folosit de ea în una din cele dintîi istorii ale teatrului românesc (cf. și D.C. Ollănescu, *Teatrul la români*, în *Analele Academiei române, Memoriile secțiunii literare*, seria a II-a, tom. XX, București, 1899).

[3] Lucian Drimba, *„Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expresa" cea mai veche piesă de teatru românească cunoscută*, în *Limbă și literatură*, VII/1963, București, 1964, p. 360.

Scanned with OKEN Scanner

de la prima vedere) a fost aceea a unui text cît se poate de „curios". Iată ce spune, în acest sens, chiar primul ei editor, în 1963: „*(Occisio)* este, într-adevăr, într-o anumită privință, o ciudățenie literară, atît prin straniul amestec de serios și grotesc, cît și prin amestecul de texte în limba română, latină, maghiară etc." [4]

Compusă, după părerea lui Lucian Drimba, la Blaj, de un spudeu al colegiului românesc de acolo [5], piesa de care vorbim s-ar fi putut încadra și unei tradiții, întrucît prima mențiune despre un spectacol de teatru românesc cult se referă tot la Blaj. E vorba, bineînțeles, de reprezentațiile date de elevii români de aici și la Alba Iulia ori la Sebeș, în 1755, cu *Comoedia ambulatoria alumnorum* [6], al cărei text s-a pierdut. Cel dintîi cercetător care a semnalat, în fine, posibilitatea existenței unui model determinat, în cazul lui *Occisio* (László Göbl, în 1935), susține că piesa ar urma, foarte îndeaproape, exemplul dramelor maghiare de colegiu, conformîndu-se astfel „gustului dramatic al epocii" [7].

---

[4] Lucian Drimba, *op. cit.*, p. 360.

[5] Opiniile au fost, și din acest punct de vedere, împărțite. N. Densusianu, bazîndu-se pe informațiile lui Iosif Vulcan și pe faptul că textul se încheie cu o urare de sănătate adresată Mariei Tereza și lui Gregoriu Maior, consideră ca autor pe episcopul Samoil Vulcan, piesa trebuind să fi fost scrisă înainte de 1780, cînd se încheie domnia Mariei Tereza (cf. *op. cit.*, p. 60). Ștefan Mărcuș (în *Thalia română*, Timișoara, 1945, p. 80) crede însă că ea este opera unui prefect de studii al seminarului din Oradea iar Lucian Drimba, bazîndu-se pe argumente istorice concludente, stabilește că locul scrierii nu poate fi Oradea, optînd însă pentru Blaj (în *op. cit.*, p. 362).

[6] Cf. Al. Lupeanu-Melin, *Un început de teatru românesc în Transilvania la 1755*, în *Societatea de mîine*, I/1924, p. 520—521, articol reprodus și în volumul *Evocări din viața Blajului*, Blaj, 1937, p. 36—43. Tradiția se va continua și în secolul al XIX-lea, cuprinzînd și alte centre, pînă la apariția teatrului de diletanți ca fenomen de masă. Vezi, în acest sens, G. Barițiu, *Părți alese din istoria Transilvaniei*, I, Sibiu, 1899, p. 614—615, Al. Olăreanu, *Contribuții pentru o istorie a teatrului românesc din Banat, Transilvania și Bucovina*, Craiova, 1918, S. Molin, *110 ani de la ridicarea teatrului din Oravița*, în *Banatul*, II/1927, nr. 6, p. 28—32, Oliver Velescu, *Un moment al istoriei noastre culturale — teatrul din Oravița*, în *Monumente și muzee*, I, București, Editura Academiei R.P.R., 1958, Mircea Popa, *Repertoriul vechiului teatru al elevilor din Blaj*, în *Limbă și literatură*, 1978, p. 454—462, idem, *Un text de teatru în limba română de la 1754*, în *Familia*, 1979, nr. 6, p. 12.

[7] László Göbl, *A legrégibb oláh iskolai dráma*, în *Debreceni Szemle*, VII/1933, p. 204—208.

Scanned with OKEN Scanner

Opinia sa a fost împărtășită și de majoritatea cercetătorilor români, începînd cu Al. Ciorănescu, care rezolvă pe această cale chiar și spinoasa problemă a locului în care a fost scrisă, întrucît „un public care să aprecieze poliglosia ca element comic, care să guste cîntări ungurești și nemțești și să înțeleagă, în același timp, niște glume în latinește, niște actori care să priceapă indicațiile scenice în aceeași limbă, nu pot fi decît niște studenți ai școalelor înalte de la Blaj“ [8].

În ce constă specificitatea *pur literară* a respectivei piese de teatru și cum trebuie ea înțeleasă?; care este natura *particulară* a conjuncturii de gust din care descinde?; ce *formă teatrală* ilustrează în cultura română?

Deși în posesia tuturor informațiilor anterioare (László Göbl, Al. Ciorănescu), în 1963, Lucian Drimba conchide: „*Occisio* este singura și prima piesă ce ni se păstrează în în genul *commediei dell'arte* [...] trecută prin filiera unui fel deosebit de interpretare des practicat de școlarii maghiari din secolul al XVIII-lea, ca și din secolul anterior“ [9]. Ceea ce înseamnă că autorul lasă astfel, în chip involuntar, meritul primei anexiuni la baroc a acestei piese de teatru pe seama lui Adrian Marino [10], în condițiile în care afirmația sa are și în alt sens o valoare cu totul relativă. Pentru că, după cum se știe, în contextul specific al istoriei Transilvaniei, în care lupta dintre Reformă și Contrareformă a îmbrăcat aspecte foarte complexe (și pe plan literar), dezvoltarea artei dramatice din colegii nu are nimic de a face cu *commedia dell'arte*, evoluția sa fiind legată mai ales de iezuiți [11]. Iată ce spune, în acest sens, M. Horányi,

---

[8] Al. Ciorănescu, *Occisio Gregorii Vodae cea mai veche piesă de teatru în românește*, în *Revista Fundațiilor regale*, IV/1937, nr. 8, p. 436.

[9] Lucian Drimba, *art. cit.*, p. 366.

[10] Vom aminti, în acest context, doar articolul publicat în revista de circulație internațională *Baroque*, care apare la Montauban, *Les premiers échos baroques et maniéristes dans la littérature roumaine*, în care la pagina 163, este amintită această piesă „scrisă de un român (către 1780)“, în notă fiind citat articolul lui Al. Ciorănescu.

[11] Vezi în ceea ce privește pătrunderea iezuiților în Transilvania și aspectele pe care le îmbracă, pe plan literar, acest proces, Endre Véres, *A kolozsvári Báthory-egyetem története lerombolásáig, 1600-ig*, în *Erdélyi Múzeum*, 1906, p. 169—193, 249—263, 342—386, A. Zambra, *Metastasio*

Scanned with OKEN Scanner

reluînd un loc comun din istoriografia literară maghiară: „În Ungaria, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, arta dramatică ce se năștea în limba națională a fost precedată de o înaintată cultură teatrală în limbi străine, care [...] înflorea în trei domenii, *cît se poate de clar delimitate între ele* (s. n.): pe scenele scolastice, în teatrele orășenești și în teatrele private aristocratice" [12].

Cum se vede, deși n-a fost dezvoltată în toate repercusiunile ei, ipoteza lui Adrian Marino reprezintă, cel puțin pînă azi, opinia cea mai incitantă și mai promițătoare. Iar apariția primei piese de teatru în limba română pare a fi astfel contemporană epocii în care, și în cultura maghiară, se petrecea un fenomen asemănător, cu toate că analiza apariției teatrului baroc pe teren românesc cere și o serie de nuanțări, pe care n-avem cum să le evităm.

Așa cum am mai arătat (în capitolul dedicat conceptului teoretic), teatrul *de colegiu* pe care îl practicau iezuiții avea un caracter internațional, respectînd aceleași canoane chiar și acolo unde (cum e cazul Germaniei) a evoluat în forme specifice [13]. Cu atît mai mult, raportarea la o tradiție europeană, în ceea ce privește un anume gen de spectacol, s-ar fi cuvenit făcută avînd în vedere o arie mai largă de fenomene, examinînd și ceea ce se întîmplă în alte culturi decît cea maghiară. Fiindcă, se știe, teatrul de colegiu iezuit nu este numitorul comun, ci factorul generator al

---

« poeta cesareo » és a magyarországi iskoladráma a XVIII, század második elében, în *Egyetemes Philológiai Közlöny*, 1919, p. 1—74, Ferenc Juharos, *A magyarországi jezsuita iskoladrámák története*, Szeged, 1933, József Takáts, *A jezsuita iskoladráma*. 1937, E. Csatkai, *Soplini iskolai szinjátékok a 17—18, században*, în *A szinpad*, 1936, p. 267, T. Kardos, T., Dimötör, *Régi Magyar Arámai Emlékek*, I, 1960, Andor Tarnai, *Pax Aulae*, în *Irodalomtörténeti Közlemények*, LXXII/1978, nr. 3, p. 273—283, Edith Mályusz-Császár, *Theater in der zweisprachigen Haupstadt Ofen-Pest, 1790—1815*, în *Maske Kothurn*, XIV/1968, nr. 3—4, p. 239—259, Waldapfel József, *A travers siècles et frontières, Études sur la littérature hongroise et la littérature comparée*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1968.

[12] M. Horányi. *Teatro italiano del settecento in Ungheria*, în *Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari*, Budapest, 1967, p. 215.

[13] Vezi, mai sus, capitolul *„Enigma" barocului*. Așa cum ne informează René Wellek (în *Conceptele criticii*, p. 78), una din primele cărți scrise despre barocul teatral austriac este cea a lui Josef Gregor, *Das Wiener Barocktheater*, Viena, 1922, cercetare anticipînd chiar lucrările dedicate barocului teatral în genere.

Scanned with OKEN Scanner

școlilor naționale. Iar o carte cum e, de pildă, *Verosimilia humaniarum disciplinarum*, a autorului ceh Bohuslav Balbin, din 1666, ar fi putut demonstra că teatrul scolastic din Cehia avea trăsături similare celui din Ungaria, de care totuși se deosebește [14], după cum, dacă s-ar fi urmărit evoluția aceluiași fenomen teatral în secolul al XVIII-lea, s-ar fi putut vedea că el urmează căi asemănătoare și în Germania [15], în Rusia [16] sau Ucraina [17], fără ca în aceste regiuni să fie vorba totuși de contaminări reciproce.

2. *Summa summorum*, încă, neelucidate, atît problema autorului cît și cea a locului în care a fost scrisă ori aceea a speciei la care aparține piesa permit în cazul lui *Occisio Gregorii Vodae*, formularea unui număr de ipoteze noi, cît se poate de actuale, vizînd chiar rezolvarea definitivă a respectivelor chestiuni, sub aspect literar.

Părăsind, după cum se știe, în 1777, gimnaziul de la Blaj, Ion Budai-Deleanu pleacă, în timpul verii, la Viena, și aici după moartea dramatică a tînărului Petru Kuzsir, teolog român din ținuturile grănicerești, este propus, la 12 septembrie din același an, să ocupe locul rămas liber în colegiul Sf. Barbara, unde și rămîne, pînă în 1783. Începînd din 1779 printre colegii săi se numără și Samoil

---

[14] František Svejkovský, *Bohuslav Balbin jako teoretik divalda*, în *Československá rusistika*, XIII/1968, nr. 1, p. 45—51.

[15] Pierre Angel, *Lenz et le scène allemande*, în *Études germaniques*, XXIII/1968, nr. 3, p. 403—405.

[16] Vezi, în acest sens, B. I. Aseef, *Russkij dramatičeskji Teatr XVII XVIII vekov*, Moskva, Editura Iskustvo, 1958 (mai ales *I. Teatr XVII veka*, subcapitolul *Školjnyi teatr*, p. 18—63), *Istorija russkoj literatury, XVII—XVIII vekov*, Moskva, Editura Vyssaja škola, 1969, p. 198—203, * * *, *Vozniknovenje russkoj nauki o literature*, Editura Nauka, Moskva, p. 38, 51, 63 (unde sînt descrise sistemele literare ale lui Feofan Prokopovič, 1705, V.K. Trediakovskji, 1752, și A.D. Bajbakov, 1774).

[17] Aceleași lucruri și în ceea ce privește activitatea dramatică a lui Feofan Prokopovič în Ucraina, autor al tragicomediei *Vladimir* ori al „dramei" *Milostj bojjia* (cf. *Istorjia Ukrajnskoj literatury*, I. Editura Academiei R.S.S. Ucrainene, Kiev, 1954, p. 102—106), regiune în care, în general, influența occidentală e mai puternică (cf. și V.H. Peretz, *Iz nabljudenji nad ukrajuskim birșepisanjem XVI—XVII v.v.*, în idem, *Issledovanjia i materjaly po istorji starinnoj ukrajnskoj literatury XVI—XVIII vekov*, Moskva-Leningrad, 1962, p. 137—162, aici fiind analizată și tradiția ucraineană a versurilor).

Scanned with OKEN Scanner

Vulcan, strămoșul întemeietorului *Familiei* (acela care și descoperă piesa, printre hîrtiile rămase de la fostul prelat în arhiva familiei).

Or, așa cum ar fi putut fi alcătuită la Blaj, *Occisio* ar fi putut să fie alcătuită și la Viena, unde știrile referitoare la Moldova ajungeau chiar mai repede decît în Transilvania meridională. Se știe, Vasile Balș, unul din participanții la complotul împotriva lui Ghica, se afla acolo încă de prin noiembrie-decembrie 1780 (limita de sus a datării textului, întrucît Maria Tereza, căreia, alături de Grigore Maior, i se închină piesa printr-o urare, domnește doar pînă în acest an). În plus, argumentul invocat de Lucian Drimba pentru a exclude localizarea orădeană, și anume faptul că Grigore Maior nu mai e, de la jumătatea anului 1777, episcop de Oradea, ci doar de Blaj, motiv pentru care n-ar mai fi trebuit pomenit alături de împărătească, vine și în favoarea unei posibile origini vieneze. Acest episcop „era venerat de studenții români din Viena, dintre care mulți fuseseră trimiși la studii de el însuși" [18].

În sfîrșit, prezența, în text, a unor nume de locuri românești din jurul Blajului nu are de ce să ne intrige sau să ne determine să legăm de acest oraș scrierea sa: ca și alții, Budai își făcuse studiile întîi aici.

Un alt fapt e iarăși grăitor. În colegiile de tipul Sf. Barbara organizate pentru orientali, tot la Viena au fost scrise și dramele sacre ale croatului Cazimir Bedeković ori piesele lui Al. Tomiković. Căci în aceste colegii li se cerea uneori elevilor din cursul superior elaborarea strictă, după model, a unor lucrări literare foarte ample (tragedii și chiar epopei). Ceea ce, desigur, nu exclude întru totul posibilitatea ca, indiferent dacă *Occisio* s-a jucat sau nu, piesa să se fi putut mula și pe tradiția literar-dramatică existentă în țară, în piesa amintită, de exemplu, de Fr. Sulzer (în *Geschichte des transalpinischen Daziens*, III, Wien, 1782, p. 19), ca „farsă" prezentată la o nuntă săsească de dinainte

---

[18] Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui Ion Budai-Deleanu*, București, Editura Academiei R.S.R., 1967, p. 53.

Scanned with OKEN Scanner

de 1782, apărînd tot „o mulțime de glume, pîcăleli cu aluziuni grosolane“ [19], de același tip cu cele din *Occisio*.

În fine, iată ce spune, privitor la paternitate, Lucia Protopopescu, deși fără a trage o concluzie fermă: „Lipsa viziunii tragice, transpunerea datelor reale în parodie, cele două planuri — istoric și satiric — fără tangențe, introducerea barocă a unor specii eterogene, prezența unor tipuri riguros delimitate social și etnic — Pipirig Ștoc, Bucur, Starostea, țiganii etc. —, verva, ritmul vioi al desfășurării, procedee de contrast și procedee artistice, ca și graiul regional amintesc de aproape *Țiganiada*“ [20].

După cum se poate vedea din cele de mai sus, alături și de alte dovezi (pe care va trebui să le căutăm), asemănările de acest tip ne-ar putea îndreptăți să atribuim lui Ioan Budai-Deleanu conceperea acestei piese de teatru. Scrisă doar pentru divertisment, în claustrarea monahală a colegiului vienez, lucrarea ar deveni astfel și cea dintîi „jucărea literară“ a marelui scriitor [21], cu toate implicațiile ce derivă de aici și sub aspectul alegerii speciei. Întreprindere

---

[19] T. T. Burada, *Cercetări despre începutul teatrului românesc în Transilvania*, p. 295. Dealtfel, prima atestare a unui spectacol teatral pe teren românesc se referă la anul 1538, cînd, la curtea lui Petru Rareș și în alte locuri din Moldova, a fost reprezentat cu scopuri de propagandă politică. Același caracter îl are, în Transilvania, reprezentația dată la 15 februarie 1582, cu ocazia încheierii păcii între Ștefan Báthory, regele Poloniei, și Ivan al IV-lea, țarul Moscovei. Și tot un spectacol teatral semnalează Miron Costin, în *Letopiseț*, în legătură cu nunta fiicei lui Vasile Lupu, Maria, cu Janusz Radzwill, petrecută în februarie 1645, deci după ce, în 1640, Marcus Bandinus descrisese faimoasa procesiune de la curtea lui Vasile Lupu, pusă în scenă de iezuiți (cf. V. A. Urechia, *Codicele Bandinus*, în *Analele Academiei române*, tom. XVI/1893—1894, *Memoriile secțiunii istorice*, București, 1895, p. 141 și 316). În sfîrșit, după opinia lui N. Cartojan, chiar drama religioasă a Vicleimului, care apare la noi doar în ultimele două decenii ale secolului al XVIII-lea, este de certă „obîrșie occidentală“, datorită, probabil, unor modele teatrale de tip catolic și iezuit (cf. *Cărțile populare*, II, ed. cit., p. 246—247)

[20] Lucia Protopopescu, *Noi contribuții...*, p. 56.

[21] Mai nou, N.A. Ursu, într-un studiu publicat în *Cronica* (XIII/1978, nr, 8, p. 6) încearcă să atribuie piesa lui Samoil Vulcan. După cum afirmă domnia sa, ipoteza Luciei Protopopescu este „vulnerabilă în mai multe puncte“, motiv pentru care nici n-a fost „acceptată de cercetători“. Chestiunea nu e însă atît de simplă pe cît s-ar părea, întrucît Ioana Em. Petrescu, de pildă, nu o respinge decît parțial, motivul principal pe care-l invocă fiind „calitatea cu totul rudimentară a piesei“ (în D. Popovici,

fără pretenții, ca ar aduce și dovada că, încă din tinerețe, exista, la Budai-Deleanu, o predispoziție reală pentru farsă și parodie, alături de o evidentă capacitate de invenție lexicală, fenomene însoțind și o tendință de sfidare a valorilor constituite, care ar anunța pe viitorul liber-cugetător.

În ce ne privește, socotim plauzibil ca, transcrisă fără prea multă grijă și, mai ales în partea a doua, fragmentar, *Occisio* să fi putut ajunge (întîmplător sau nu) printre hîrtiile lui Samoil Vulcan, coleg și prieten al scriitorului, iar de aici la Oradea, unde a fost descoperită la sfîrșitul secolului trecut. Cu atît mai mult, cu cît pînă la definitiva deschidere a arhivelor conventuale vieneze, nu avem de unde ști dacă, odată cu alungarea ultimelor pete de umbră din biografia scriitorului, nu vom găsi undeva și o variantă autografă. În definitiv, nici un contemporan nu poseda aceeași abilitate în mînuirea limbii ca Budai-Deleanu și nici un alt reprezentant al Școlii ardelene nu avea atît de dezvoltat simțul pentru grotesc atitudinal ori verva pe care o degaja „enorma sa jovialitate" (Al. Piru).

Fără a fi bănuit nicidecum vitregiile cu care soarta îl va împinge la o periferie a imperiului, în funcția de consilier aulic, fără a-și fi cunoscut vocația adevărată și fără a fi

---

Studii literare, I, Cluj, Editura Dacia, p. 499). Cu atît mai mult, Mircea Vaida acceptă chiar originea vieneză a textului, pe lîngă posibila participare a viitorului scriitor la elaborarea acelor fragmente în care „apar eroi țigani" (în *Ion Budai-Deleanu*, București, Editura Albatros, 1977, p. 13), deși Budai, atît datorită „tematicii", cît și datorită „tonului minor", nu putea fi „autorul execrabilei *Occisio Gregorii...*" *(Ibidem)*. După cum se vede, cele „mai multe puncte" invocate de N.A. Ursu se reduc, de fapt, la unul singur, rezidînd în calitatea literară inferioară a textului, despre care el însuși are alte păreri, întrucît afirmă că *Occisio* este: „un text dramatic cu reale calități artistice". „Reducția" demonstrativă pe care o elaborează are, prin urmare, un temei tautologic, la fel de puțin limpezi fiind și motivele pentru care, ceva mai jos, se afirmă și că, în textul păstrat la Cluj-Napoca, avem de a face cu un autograf, în evidentă contradicție cu majoritatea părerilor anterioare (exprimate în problema naturii manuscrisului). Or, tot așa stau lucrurile și în legătură cu particularitățile de limbă invocate, întrucît acestea nu sînt în realitate caracteristice unui autor, ci numai „graiului din părțile Blajului" (cîtă vreme e vorba doar de forme ca: *betegos*, *tocma*, *doară*, *jingașe* etc.) Cu toate acestea, s-ar putea totuși ca Samoil Vulcan să fi fost copistul care, trecînd „pe curat" textul inițial, nu numai că a omis unele fragmente, ci a încercat să le modifice pe celelalte. Vezi, în acest sens, și argumentația care urmează.

Scanned with OKEN Scanner

avut încă deplin cristalizate în minte ideile literare care îl vor călăuzi în scrierea poemului de mai tîrziu, Budai ar fi putut face și o opțiune. *Anume aceea referitoare la tipul de literatură pe care îl va îndrăgi și-n a cărui formă își va turna mai tîrziu întreaga operă.* Și aceasta în condițiile în care, nu poate fi vorba, în cazul de față, de un „model" oferit în primul rînd de dramele maghiare de colegiu (apropiere care restrînge, în chip nepermis, „cîmpul investigațiilor" [22]) și nici de o influență teatrală vieneză. În realitate, tipul de spectacol pe care-l organizau iezuiții avea un caracter internațional, pe care-l respectau chiar și dramele de colegiu maghiare.

3. Să încercăm, în continuare, să căutăm acele argumente concrete ce ar putea veni în sprijinul acestor teze. Prin ele vom încerca să probăm atît paternitatea piesei, cît și respectarea, în ea, a unor canoane literare aparte (caracteristice, în egală măsură, și unor mari zone de cultură). Avem în vedere, desigur, o analiză de text, singura care are șansa de a alunga, în acest stadiu al cercetării, conul de umbră în care lucrarea zace pe nedrept. Mai ales că e vorba și de o piesă de teatru originală, prima scrisă în limba română.

Mai întîi, dacă avem în vedere aspectul de farsă, pe care piesa îl are în genere, putem spune cu tărie că, spre deosebire de piesele iezuite germane (în care, uneori, după cum am mai arătat, unul din personaje era prințul care, prin căderea sa, ilustra fragilitatea destinului omenesc) și cu totul altfel decît în „verșul" editat de Dan Simonescu [23] (ce are un vădit caracter epic-ilustrativ, îngroșînd nota de senzațional), în *Occisio* atitudinea față de eveniment este indiferent-ambiguă.

Iată însă și motivele directe pe care ne sprijinim o atare observație. În primul din cele trei tablouri care relatează momentul uciderii lui Grigore Ghica, la 12 octombrie

---

[22] Lucia Protopopescu, *Noi contribuții...*, p. 54, nota 167.

[23] În *Cronici și povestiri românești versificate (sec. XVII—XVIII)*. Ediție critică de ~, București, Editura Academiei R.S.R., 1967, cf. și Emil Turdeanu, *Contribuții la studiul cronicilor ritmate*, în *Cercetări literare*, II/1936, p. 2—32.

Scanned with OKEN Scanner

1777, numite *scene*, cel dintîi dialog se încheie printr-o *Interlocutio lateranei*, Ea e făcută de un secretar care amintește Domnului că, în principiu, nimic „nu-i bine să să înceapă, ca să nu aibă sfîrșit jalnic" (e vorba de dorința lui vodă de a complota contra Porții otomane). Aceste cuvinte refac, în românește, un dicton cunoscut și de Miron Costin *(Quidquid agis, prudenter agas et respice finem)*, foarte drag iezuiților. Or, la intervenția secretarului, Grigore Ghica se enervează, dîndu-l afară din slujbă, în timp ce despre viitoarea lui scrisoare de recomandație spune fără ocol: „să o conțipăluiești tu și apoi o voi scîrnăvi eu (sic!) sau iscăli, era să zic". [24].

Acesta e „tonul" pe care se desfășoară și celelalte două tablouri. Astfel, în continuare, între domnitor și un alt candidat la funcția de secretar, se desfășoară un fel de dialog, vrînd să însemne o verificare a cunoștințelor lingvistice ale pretendentului: „Con taics? — Con ix.; — Tuți magy.? — Ptudod.; — Cala ma romeca xevris? — Xevro.; — Po ruschi znaeși? — Zaniu." etc., după care urmează depunerea unui „jurămînt de credință", care are, la rîndul său, următorul conținut: „Pă noao țări, pă trei mîncări, pă ziua de ieri, pă spatele vîntului, pă fata juciului, pă coada măgarului, pă ciuma pădurii, pă apa vinerii, pă spuma Dunării, pă picioare de porc ce ești, cu coaste cu șold cu tot, perire-ai tu tot, pă oală, pă boală, pă pistoale, să p... toți în iale, pă lunei, pă macavei, pă marțolea cu fasolea, pă miercurata vinerata înclonțata, care mînca pe tata, pă acest condei ca să piei, că-i de vultur, scobi-ț-ar în c..., pă lup, pă urs, pă sîtă, pă fus și pă toți cei, dacă vei fi credincios. Așa ziua de astăzi să te bată".

Mai departe, în scena a doua (respectînd numerotarea din text, deși e vorba de un episod foarte scurt, în care se vestește sultanului numai trădarea de la Iași, practic scena secundă fiind partea a doua a scenei întîi, întreruptă de un *intermedium*), se efectuează lectura celor două scrisori scrise de secretari la îndemnul lui Ghica, făcută în fața sultanului.

---

[24] Citatele au fost date după textul editat de Lucian Dimba, în 1963, fără indicarea paginii.

Scanned with OKEN Scanner

Conținutul lor, cît se poate de lapidar, este iarăși o spumoasă parodie (a stilului „intrigant"), fiind suficient să amintim că împărăția muscălească este numită, la un moment dat, împărăția „muscăcească". Tot așa, dacă ne referim la ultima scenă (de fapt a patra), avem de a face cu același spirit. Pașa îl salută pe vodă cu „Să ne tîlnim bucuroși și să ne despărțim sîngeroși", după care cel de al doilea este ucis, prin înșelăciune, cu ajutorul unui doctor, direct pe scenă. Cineva, după rostirea unui „Tatăl nostru" (în țigănește), ține apoi un fel de conferință, tratînd despre funcționalitatea șurii, ca loc de întîlnire. „Vedeți — spune acest personaj — eu cumu-s de fericit dacă îmi trage cu aripile răcoare neagra cioară" (întrucît „nu-i bine omul să bage mîna în gura lupului să scoată osul cu carele să înecă"). Iar prin această maximă el se referă tot la polifuncționalitatea firească a respectivei șuri, care, în caz de atac, oricît ar fi de „răcoroasă", are și multe avantaje, întrucît din ea se poate scăpa cu ușurință.

În consecință, s-ar putea spune, cu suficientă îndreptățire, că atitudinea autorului față de evenimentul relatat este chiar ireverențioasă. Ea nu lasă loc nici unui sentiment de solidaritate patriotică, lucru greu de explicat chiar și prin rostul carnavalesc al reprezentării, mărturisit în mai multe rînduri. Dar iată ce spune Ion Budai-Deleanu la maturitate, în cîntul al XI-lea, din *Țiganiada*:

Doamne, la ce-mi dăduși minte bună
Ș'inimă de milă sîmțitoare,
Dacă nu mi-ai dat cu ceste-împreună
Și putere-în mîni izbînditoare,
Să pedepsesc pe toți cei ce-nșală
Ș'asupresc oamenii fără sfială ...[25],

---

[25] *Opere*, I, Ediție critică de Florea Fugariu. Studiu introductiv de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1974, p. 292. Fragmentul prezintă asemănări cu *topos*-ul obișnuit al invocației către muză (cu care nu încep toate cînturile), în textul care urmează fiind vorba doar de dorința de mărire și putere a oamenilor, care nu exclude violența politică, ci o presupune.

Scanned with OKEN Scanner

întrucît:

Un tînăr Machidonean să scoală
Și jùnghie-o jumătate de lume.
Pentru ce? Pentru deșartă fală
Vrînd a dobîndi slavă și nume ...[26],

situație care nu e caracteristică doar timpurilor vechi, ci și celor moderne, întrucît, spune Mitru Perea, „omul e așa de ticălos cît face lucruri care dobitoacele nu le fac" [27].

Cu ce e mai bun, prin urmare, Ghica-vodă decît asupritorul său, dacă trădarea nu e, pe plan politic, decît un act născut din ambiție? Și la cine s-a putut oare gîndi Ion Budai-Deleanu atunci cînd, referindu-se, în același context, la un anumit tip de conducător, spune că:

Apucîndu-l poftă de domnie,
Să luptă-în gînduri ziua și noaptea,
Dar'fiind că sau n'are tărie,
Sau proiecturile nu i-s coapte,
Cu capu-în urmă vina-ș'plătește,
Vița toată-i piere mișelește [28]?

---

[26] *Opere*, I, p. 295. Din astfel de dorințe, care se materializează uneori în puterea de stat (obținută pe căi necinstite), apare și primul mare dictator, Alexandru Macedon, șirul exemplelor continuînd cu împărații romani, cu hanii mongoli și cu conducătorii războaielor religioase.

[27] *Ibidem*, p. 293. Comentariul este prilejuit de ideile expuse în textul cu care se continuă începutul acestui cînt, citat în nota nr. 26. Fraza lui Mitru Perea e, prin urmare, un fel de sinteză a unei concepții referitoare la *răul politic* (teoretizat în strofele de la etaj), pe această bază putînd fi explicate, în genere, pervertirile pe care le suferă moravurile, acolo unde nu sînt apărate împotriva dorinței de putere politică absolută și de îmbogățire nelimitată.

[28] *Ibidem*, p. 294. Pomenit, după cum ne informează Florea Fugaru, și de Lucretius, în *De rerum natura* (III, 59—64), ca procedeu folosit de tirani, uzurparea este și pentru Ion Budai-Deleanu cel dintîi mod prin care se tinde către putere absolută (din punct de vedere politic), în condițiile în care ideea de stat nu se bazează pe supunerea egală în fața legilor. A se reține că, în *Occisio*, conținutul firmanului împărătesc are și o referință specială la prinderea întregii „vițe" a domnitorului trădător, căreia trebuie să i se pună „în gît ața" (deși, în cîntecul maghiar pe care-l spune soția mortului, se vorbește doar despre o robie pe viață). În concepția lui Ion Budai-Deleanu, ca om politic, dorința de putere nelimitată e un viciu deosebit de grav (asupra căruia insistă, în acest cînt, pe mai bine de 29 de strofe, întrerupînd chiar firul acțiunii, un fel de „origine a tuturor relelor"). Iar această constatare poate arunca o lumină nouă

Scanned with OKEN Scanner

Pe scurt, *Occisio* este o farsă. O farsă un eveniment față de care compasiunea nu-și are rostul. Idealul politic al unei organizări „demo-aristo-monarhicești" a statului, după modelul iluminist, era deja constituit.

Dar piesa nu este compusă doar din aceste trei-patru scene, acțiunea „principală" fiind dublată mereu de o a doua, conținută de *intermedii*. În afară de primul, care are un rol, să-i zicem, decorativ, vizînd crearea de atmosferă, toate celelalte (opt la număr) au teme legate direct de viața și de obiceiurile țiganilor. În plus, în cele care sînt transcrise mai amplu (a se reține și că textul care s-a păstrat e doar o copie, fragmentară în cea de a doua parte) poliglosia e asociată permanent grotescului atitudinal și comicului de limbaj, elementele de argou țigănesc fiind, la rîndul lor, foarte frecvente.

Iată, de pildă, intermediul al treilea, cel care întrerupe momentul jurămîntului. Scena înfățișează o șezătoare, la care participă două femei și un bărbat (preocupați cu făcutul unor legături de nuiele). Una dintre femei, pe nume Horholina, începe prin a rosti un fel de blestem, adresat tuturor celor care n-au onorat cu prezența cinstita adunare (alocuție prin care acestora li se dorește și o puternică diaree). La șezătoare vin apoi petitorii, în frunte cu Starostea care-l prezintă celor de față pe pretendentul Bucur, „fecior zdravăn, cîrlig de gras, galbăn de roșu", cerînd-o în numele său, pe Neaga, în vederea unei „căsătorii pe lege, adică cu fuga păstă pîrloage". În dialog, replicile injurioase (dar fără supărare) abundă. Tot așa, Bucur se face de rîs doar pentru că, salivînd în propria sa farfurie, se dovedește lăudăros (de fapt, el voia să-și dovedească puterile scuipînd afară din casă, pe ușă). Iar acesta e și singurul motiv pentru care gazdele, înfuriate, le aruncă petitorilor în cap o vadră cu lapte. La sfîrșit, apare judecătorul pieții, care tîlcuiește astfel bătaia țiganilor: „Tot omul să tacă, să asculte și să ia aminte că cine va lua pe fata lui Pipirig Iștoc din Gaură

și asupra a ceea ce am numit atitudine ambiguă a relatorului față de evenimentul petrecut la Iași, în 1777, întrucît Ghica e, de fapt, un tiran și un uzurpator (care nu ascultă de sfaturile înțelepte ale maximei iezuite). Prin urmare, ideile politice ale scriitorului nu se „supun" patriotismului său.

(tatăl său — n.n.) îi va da zestre vro 2—3 asprișori, vro 2—3 rîmători, un împingălău și un trăgălău, două coarne de plug, o behahea și o cățea și orecîți hîs-fîs în gaură cu o ținghili-minghili" (după cum se vede, aluziile obscene sînt iar mai mult decît străvezii, ultima, legată de hîs-fîs, amintind direct de aceea ce spusese chiar Neaga, la un moment dat, în cursul pertractărilor matrimoniale).

După scena uciderii domnitorului, festivitatea continuă fără intermedii. Se cîntă o serie de „cîntece" (în maghiară, germană ori latină) iar ultimul se încheie astfel: „Amin / Vai moriu / că n-am vin." Acest final e edificator în genere pentru tonul lor jovial și petrecăreț, pe care-l continuă și ampla serie de precepte ce urmează, transmise de rezoneurul piesei (diavolul în persoană) auditorilor ca un cod de morală practică (secvență cu care, încheind spectacolul, în scenă „intră consilierii lui Vodă și medicul, căutîndu-și un al patrulea soț, pe Iuda", pe care „îl găsesc spînzurîndu-se, în timp ce sînt răpiți de un demon aprins").

În sfîrșit, se cuvine a semnala că există (pe tot parcursul piesei) și o dispoziție aproape pantagruelică pentru ingurgitarea a tot felul de mîncăruri grase, bine condimentate, mai ales a specialităților de porc. Starostea, care-l prezintă pe Bucur ca „nemiș din Curitău", din „viță de sămînță", care are moșie „și după casă, unde pentru treabă să iasă", își salută gazdele cu urarea „Strîște în gîște, noroc în rațe, să vă facem voao cîrnațe". Tot așa, Bachus lasă cu limbă de moarte să i se facă „din mațe" „cîrnațe" iar „din plămîne bucate bune", în vreme ce diavolul îndeamnă pe oameni să mănînce în fiecare zi cinci feluri de bucate, anume „scorneică, mămăligă, coleaște, tocană și cucușe", să bea lapte pînă se va găuri lingura și să întingă mereu în „chisăliță". În plus, unul din cîntecele maghiare, scris într-o limbă greoaie, urmînd un model de versificație românesc (Lucian Drimba), spune textual: „Cîrnațul gras e fript, / Sîngeretele s-au fiert / Și mi-au făcut o mare bucurie" iar, mai departe, adaugă: „Să mîncăm pînă crăpăm, / Să ne umplem pînă în gît, / Să bem pînă ne vom îneca, / Pînă ce sîngele în vin s-o schimba" ș.a.m.d.

Aducînd la un numitor comun toate cele observate mai sus, s-ar părea deci că avem, în cazul lui *Occisio*, o operă ce posedă, în ansamblu, calitățile unui text de autor. Căci

Scanned with OKEN Scanner

din ea străbate, nealterată, o unică și inconfudabilă bonomie spirituală, nesofisticată, alături de aceeași dragoste de libertate în gîndire pe care o regăsim și în *Țiganiada* (oricît, în aprecierea acestor fapte trebuie să păstrăm și un simț al proporțiilor, deoarece poemul reprezintă o operă de maturitate, cîtă vreme *Occisio* putea fi doar un crochiu).

Mai mult decît atît, profilul famelic al studentului care visa la mese pline de bunătăți, ura și disprețul față de tirani (ori de ce nație ar fi ei), predispoziția aproape temperamentală pentru șarjă parodică, în care grotescul atitudinal se îmbină cu putința deosebită de a inventa, în spiritul și în limitele limbii, par a se întîlni, încă de pe acum, într-un unic punct central, al rațiunii creatoare, eliberate de dogme, aceea pe care opera de maturitate o va exprima desăvîrșit.

4. Iată însă, în completarea celor de mai sus, și cîteva observații lingvistice. Depășind net ceea ce s-ar putea numi utilizare a aceluiași subdialect sau grai de către un alt autor, ele ne îndreptățesc, credem, să-i atribuim într-adevăr lui Ion Budai-Deleanu scrierea acestei piese de teatru. Căci, dacă scriptorul care ne-a transmis textul putea fi și un bihorean, întrucît îi scapă — la un moment dat — o formă ca *jaminea* (în *Țiganiada: geamăn, gemănare)*, în rest, particularitățile limbii în care a fost scrisă *Occisio* nu sînt doar cele ale unei regiuni, ci acelea ale unui autor.

Astfel, trecînd între paranteze doar numărul paginii din ediția *Țiganiadei* pe care am consultat-o, semnalăm, în *Occisio,* următoarele cîteva cuvinte care apar în variante cu același fonetism ca și în textul epopeii: *măduhă* (284), *măruntăi* (244), *plămînă* (203, 503), *scopesc, scuipesc, scupește* (324), *uspăț* (cf. *usăbit,* 511). Din punct de vedere morfosintactic și prin perspectiva sistemului de derivație apar apoi forme cum sînt: *credințat* (175), *a conțipălui, a expedelui* (cf. *a titului,* 510), *plămînă* (203, 503) ori *tragălău, împingălău* (cf. *Janalău,* pass.), alături de identități semantice surprinzătoare, ca *învălită* = „măritată" (58), *căiță* = „căciulă" (255), *păsat* = „fel de mîncare" (232), *rînză* = „stomac" (41) , *strîște* = „soartă" (cf. *strînște,* 316), *nemiș* = „nobil" (cf. *nemești,* 501), *tău* = „lac" (509).

Deși grăitoare prin ele însele, aceste particularități ale limbii, comune celor două texte, au corespondente și pe

terenul expresivității stilistice. Iată cîteva creații lexicale originale, care apar numai în *Occisio* și în care se vădește același mînuitor al limbii: *păr(o)asă* = față „în păr", cu sensul de „nemăritată" (ap. 58, cf. și *învălită* = „măritată", *ibidem*), *a descăra* = „a șterge putina (?)" (cf. *a descuvînta* = „a vorbi în public", 297), *făgădariu* = „făgăduitor", „înșelător" (cf. *sfîntariu*, 4, ori *zădufoasă*, 251). Și iată aceleași forme de expresivitate, caracteristice *Țiganiadei*, de astă dată în toponimie și în onomastică: *Horholina* (cf. *Brîndușa*, *Romica*, dar, mai ales, *Pleșca*, *Doda*), *Neaga* (cf. *o neagă*, *o dîrdală*, 24, ap. *Neagul*, 25, 35, 334), *Pipirig Ișloc din Gaură* (338), *Salman* (cf. *sîliman*, 247), *Starostea* (cf. *Guladel*, *Corcodel*, *Jundandel* [29]), ori scrierea italienizantă a *Zagrabiei* (cf. *Inghéltera*, *inglez*, ap. it. *Inghilterra*, *inglese*, 519).

---

[29] Autorul *Țiganiadei* posedă, după cum se știe, o deosebită capacitate de a inova (respectînd spiritul limbii) în intenția de a realiza efecte de stil. Și în *Occisio*... autorul ne vorbește foarte colorat, persiflînd latinismele căci pomenește cînd despre *secretarius*, cînd despre *secretarium*, cînd despre *iștanție* (= „cerere") ori despre *secretărășie*. Ritmează frazele, pretîndu-se la jocuri de cuvinte. De pildă, într-o propoziție cum e „cine se iscălește cu mîna îi făgădariu", ni se pare improbabilă echivalența *făgădariu* = „cîrciumar", căci sensul ce reiese din context e „cine știe scrie, știe minți" (realizat prin paradox). Tot așa, în descîntecul Horholinei descoperim derivatul grotesc *părasă*, neexplicat de editor, dar care, în același joc de cuvinte, e antonimul lui *învălită*, care urmează. Despre sensul lui *învălită*, în *Țiganiada* aflăm că *învălită* = „măritată" (cf. Filologos, ed. cit., p. 58); „fetele nu sînt învălite, ci sînt în păr" [cu capul gol]. O fecioară „părasă" e deci *păroasă*! Toate cele de mai sus sînt lucruri pe care le putem evidenția doar citind *Țiganiada* (unde apar și altele de acestea: *sfîntariu*, *făcătoriu*, *zădufoasă*, *tinerie*). Iată și o sintagmă „ca descară-te ușe", despre care editorul nu ne spune nimic, al cărei comic rezultă, credem, din asocierea între sensurile lui „deschide" și „cară-te", într-o construcție aluzivă de tip popular, care vizează în fond pe cel ce va folosi ușa. Compunerea se face după „modelul" lui *a des-mînta*, *des-mîntare*, *a des-mănia*, *a des-cuvînta* etc., frecvent în *Țiganiada*. În sfîrșit, în onomastică e vorba de aceleași modalități expresive, specifice *Țiganiadei* bazate mai ales pe imagini acustice: *Horholina* (cu sufix diminutival: „femeie de moravuri ușoare", ca în *Cucavel*, *Aordel*), *Neaga* (echivalent pentru *dîrdală*, în *Țiganiada*: „sau, precum zic ș'amintrele, o neagă! un îndărătnic!", ap. ed. cit., p. 24), *Salman* (supranume pentru Bucur, în descîntecul Horholinei, nediscutat de editor, probabil din *sîliman*, în *ibidem*, p. 247 = „suliman") etc. Deși în *Occisio*... utilizarea unei baze lexicale țigănești nu este cunoscută, după cum se vede în cazul lui *Starostea* (în *Țiganiada* apărînd *Baroreu*, cf. țig. *baro* = „om mare, sus pus", ori ciclul derivatelor cu *del* = „zeu", *Guladel*, *Junderdel* = „dumnezeul țiganilor", „cel care cunoaște pe dumnezeu" etc.), un alt procedeu stilistic, al derivării numelor din

Scanned with OKEN Scanner

Prin raportare la un întreg, toate aceste particularități ale limbii și stilului din *Occisio* nu mai pot fi, prin urmare, considerate ca „probabil" comune" posibilităților de expresie ale unui grup oarecare de vorbitori, oricît de cultivați ar fi ei. Se poate spune că, alături de anticlericalism, antifeudalism și raționalism, particularitățile limbii și stilului din *Occisio* aduc cea din urmă și cea mai sigură dovadă în sprijinul paternității operei.

5. În fine, așa cum arătam la început, ar mai rămîne de rediscutat (dincolo de paternitate) o singură problemă. Aceea a genului de literatură și a gustului literar în care se cuvine a fi încadrată lucrarea lui Ion Budai-Deleanu.

Pentru a o putea elucida — făcînd, în același timp, și dovada caracterului internațional al tiparelor pe care le ilustrează — vom încerca iarăși să ne servim de argumente concrete. Ele vor fi aduse însă, în mod deliberat, dintr-o arie de cultură cu totul diferită de aceea în care s-a format scriitorul. Nu vom face comparații pentru a demonstra vreo filiație sau vreo sursă comună, ci pentru a evidenția paralelismul frapant care, într-un climat istorico-cultural asemănător, apare în concepția asupra spectacolului dramatic. E vorba de teatrul cretan, dezvoltat sub influența barocului italian, într-un mediu foarte asemănător celui în care a evoluat și Budai, adică la limita dintre două mari zone culturale.

Astfel, deși locuită de o populație de rit ortodox, insula Creta menținea, în secolul al XVII-lea, legături foarte vii cu Veneția (unde exista și o puternică colonie grecească). În literatură, acestea au determinat apariția unei adevărate

---

elemente de faună și floră, este totuși utilizat: *Pipirig* (= „pipirig", cf. în *Țiganiada: Cucavel* = „cuc", *Mozoc* = „dulău", *Brînduș* = „brîndușă" etc.). Or, toate acestea vorbesc, după cum se vede, cît se poate de clar, despre o „manevrare" a limbii în același chip expresiv cu care ne-a obișnuit doar *Țiganiada*, de negăsit altundeva. (Vezi, în acest sens, și Lidia Șerdeanu, *Numele de persoane în Țiganiada lui Budai-Deleanu*, în *Limba română*, V/1956, nr. 1, p. 52—58, Ion Gheție, *Ion Budai-Deleanu, teoretician al limbii literare*, în *ibidem*, VII/1958, nr. 2, mai ales p. 37 și urm., idem, *Opera lingvistică a lui Ion Budai-Deleanu*, București, Editura Academiei R.S.R., 1966, Luiza și Mircea Seche, *Limba și stilul lui I. Budai-Deleanu în „Țiganiada"* în *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, III, București, Editura Academiei R.P.R., 1962, mai ales, p. 8, 9, 13, 14, 20, 61.)

Scanned with OKEN Scanner

„renașteri", printre exemplele ei ilustre putînd fi citat și *Erotocritul* lui Vincenzo Cornaro. Fenomenul teatral de aici, aparent surprinzător, date fiind coordonatele culturale în care se dezvoltă, poartă, la rîndul său, pecetea barocului italian.

În chip concret, încă înainte de asediul Candiei (1645—1699), în insulă este pus în scenă un mister religios (în 1635), intitulat *Sacrificiul lui Avram* (refacere a piesei *Isacco*, aparținînd lui Luigi Groto, tipărită la Veneția, în 1586). După aceea, în 1637, se reprezintă tragedia *Erofile*, a lui Ghiorgios Chortatzis (prelucrare după piesa lui Giraldi-Cinzio, *Orbecche*, jucată în 1541 și publicată în 1543). Urmează, în ordine, *Regele Rodolino*, a lui Ioanis Troilo (inspirată de faimoasa tragedie a lui Torquato Tasso, *Il Rè Torrismondo*, din 1587), refacerea versificată a dramei iezuitului englez Joseph Simon (1595—1671), publicată la Roma, în 1646, sub numele *Zenone* (piesă reprezentată către sfîrșitul perioadei de asediu), idila pastorală a lui Giorgio Chortatzis, *Ghiparis* (inspirată de povestirea *Callisto*, a aceluiași Luigi Groto) și, în sfîrșit, *Eugenia*, tipărită la Veneția, în 1646 (la baza căreia stă tot o reprezentație sacră italiană, a cărei protagonistă se chema însă Stella, tipărită în 27 de ediții între 1495 și 1692). Întîietatea absolută, sub aspectul vechimii, o deține idila pastorală *Frumoasa păstoriță*, din 1627. Printre reprezentațiile date aici figurează și două comedii, *Sathis* și *Norocosul* [30].

---

[30] Vezi, pentru informații detaliate asupra literaturii insulelor și asupra teatrului cretan, Bruno Lavagnini, *La letteratura neoelenica*, mai ales, p. 79—106, iar, în problema legăturilor *Erotocritului* cu barocul italian, p. 88—89, 93 (a se vedea, de asemenea, pentru poziția internă față de problemele de mai sus, și C. Th. Dimaras, *Istoria literaturii neogrecești*). În genere, influențele exercitate de teatrul italian în Europa sînt cunoscute și au fost așezate la locul potrivit, în contextul general al problemei. A se vedea, în acest sens, și Ferrante Pallavicino, *Scena retorica*, Veneția, 1652, actele celor două colocvii ținute la Royaumont, în 1961 și în 1963, *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, Editura CNRS, 1963, respectiv, *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, Editura CNRS, 1964, Luigi Locatelli, *Bibliografia tassiana*, în *Bergomum*, 1967, aprilie-iunie, p. 817—1012, și respectiv, 1968, septembrie, p. 1013—1140 (continuativ), Vito Pandolfi, *Histoire du théâtre*, II, *Théâtre religieux*, Vervières, Editura Gerard & Co., 1968, Domenico Petrini, *Dal barocco al decadentismo*, Studi di letteratura raccolti da Vittorio Santoli, I—II, Firenze, Editura Felice Le Monnier, 1957. În ceea ce privește fenomenul de europenizare a unor tră-

Scanned with OKEN Scanner

După cum se poate vedea din cele de mai sus, în ceea ce privește speciile pe care le cultivă teatrul cretan avem de-a face cu un repertoriu destul de bogat. El este compus din idile pastorale (cum e cazul *Frumoasei păstorițe* sau acela al lui *Ghiparis*), din tragedii *(Erofile, Regele Rodolino, Eugenia)*, din drame *(Zenone)*, din mistere religioase *(Sacrificiul lui Avram)* și din comedii. În plus, tradiția pastoralei italiene este deosebit de puternică, după cum arată și versiunile din *Pastor fido*, al lui Guarini, toate efectuate doar după cîteva decenii de la apariția originalului italian (1590) [31].

Pe plan compozițional, teatrul cretan respectă obiceiul, introdus în Italia de Anton Francesco Grazzini (1503—1584) — autor al unor farse ca *Il frate* și *La Monica*, reprezentate în 1540 —, de a dubla acțiunea principală cu o acțiune secundară. În mod concret, el este utilizat în *Erofile*, unde cel de al doilea „fir epic" desfășoară episoade din *Ierusalimul eliberat* (1589), ori în *Zenone*, al cărui prim subiect sumbru umple scena de cadavre „care apar toate la sfîrșitul dramei sub formă de umbre" [32].

Prin urmare, dacă facem o comparație între *Occisio Gregorii in Moldavia vodae tragedice expressa* — „ciudățenia"

---

sături stilistice care provin din barocul italian, a se vedea, de asemenea, Joseph Pinatel, *Le drame bourgeois en Allemagne au XVIIIe siècle*, Lyon, 1938 (cf. și idem, *Répertoire des drames bourgeoises en Allemagne au XVIIIe siècle*, Lyon, 1938), Roman Pollak, *Od renesansu do baroku*, Warszawa, Paustwowe Wydawnictwo Naukowe, 1969, Wanda Roszkowska, *Le componenti italiane nella cultura teatrale della corte polacca nel Seicento (La commedia all'improvviso)*, în *Barocco fra Italia e Polonia*, p. 293 și urm., Ian Slaski, *Le traduzioni della letteratura italiana in Polonia durante il Barocco*, în *ibidem*, p. 265—275, Teresa Michalowska, *Les inspirations italiennes dans la poétique polonaise du XVIIe siècle*, în *ibidem*, p. 275—292. Un articol interesant, în acest sens, semnează și J. Lotman, unde barocul este definit, pentru spațiul literaturii ruse, prin contopirea unor tendințe popularizante ale păturilor culte cu un gust de masă, prezent și în teatru, în piesele de carnaval (cf. *Zameciania k problema barokko v russkoi literature*, în *Československá rusistika*, XIII/1968, nr. 1, p. 21—22).

[31] Vezi, pentru contextul problemei, și Domenico Ortisi, *La poesia del « Pastor fido » del Guarini*, în *Convivium*, XXXV/1967, nr. 5, p. 513—521.

[32] Bruno Lavagnini, *op. cit.*, p. 104—105.

Scanned with OKEN Scanner

literară pe care o scrie Ion Budai-Deleanu — și trăsăturile specifice ale teatrului cretan, putem observa că, după cum ne informează chiar Lucian Drimba, și în *Occisio* ... „avem a face cu două planuri distincte [...] — planuri ce nu au, decît rareori și în mică măsură, legătură între ele“ [33]. Dintre acestea, „unul prezintă, foarte pe scurt [...] tragicul eveniment al omorîrii lui Grigore Ghica“, cîtă vreme „al doilea cuprinde, într-un mare număr de «intermedii», momente vesele“ [34]. În plus, tot așa ca în teatrul cretan, ceea ce mai caracterizează piesa este concepția dramatică asemănătoare, atitudinea față de subiect și poliglosia, deoarece „turcii vorbesc turcește, țiganul — țigănește, maghiarul — ungurește“ [35], indicațiile de regie fiind date în latinește.

În consecință, avînd în vedere aceste asemănări, concluzia la care ajungem nu poate fi decît următoarea: *Occisio* ... s-a născut din același spirit care a generat și teatrul cretan. Iar problema nu era de a căuta un model (vienez, blăjean sau budapestan) pe care să-l fi urmat piesa românească, ci de a pune în evidență tocmai acest spirit, care domina în teatrul baroc, din Creta în Polonia și din Ucraina în Țările de Jos. „Modelul“ lui *Occisio*... se ascunde în tiparele „imponderabile“ ale barocului.

Favorizat de experiența artistică, prilejuită de cărțile populare, acest spirit al timpului îl putem bănui circulînd și în spațiul românesc. Există în manuscrise un *Verș al lui Vodă Grigorie*, recunoscut ca „o transcriere aproximativă a prologului piesei de care ne ocupăm“ [36]. Fie că piesa a fost sau nu jucată, deșteptînd astfel un ecou printre contemporani, transformarea prologului în verș este oricum grăitoare. Pentru consonanța de gust între învățatul ei creator și oamenii simpli din vremea sa. Iar că autorul putea fi el însuși modelat de gustul popular avem motive să credem deoarece, în același miscelaneu ce cuprinde *Verșul lui Vodă*

---

[33] Lucian Drimba, *art. cit.*, p. 365.

[34] *Ibidem.*

[35] *Ibidem.*

[36] *Ibidem*, p. 362.

Scanned with OKEN Scanner

Grigorie, există și un alt *vers*, care trimite gîndul direct la *Țiganiada*:

Că-n raiu pitele cocu-să,
Și cocoșul fierbe-să,
Și cură vinul prin raiu
Ca și cela din Tocai
Și-n raiu țîmbulași țîmbulează,
Ceterile să-ncordează;
Dac-auzi, nu poți să stai
Ce-ți cată numai să sai! [37].

D. POEMUL EPIC BURLESC

1. NECESITATEA UNEI DEFINIȚII A PARODIEI. 2. PARODIE — PARODIERE ÎN ISTORIA EPOSULUI COMIC. 3. CHESTIUNEA MIRACULOSULUI ȘI A EROICULUI PUR ÎN *ȚIGANIADA*. 4. CIFRUL LUI MICROMEGAS. 5. ROMII DIN RAI CA ANTIPOD AL UMANITĂȚII EROICE. 6. STRUCTURA LITERARĂ A POEMULUI EPIC ROMÂNESC.

1. Apariția și dezvoltarea istorică a eposului comic, printr-o continuă raportare la cel eroic, implică — după cum au arătat cercetările mai noi — cristalizarea unor atitudini specifice atît în ceea ce privește *universul de valori* al mitului eroic, cît și în ceea ce privește *canoanele stilistice* ale epopeii [1]. Căci, în realitate, eposul comic este *o formă a parodiei* [2].

Ceea ce se înțelege însă, în genere, prin „parodie", trimite, aproape în fiecare din utilizările tradiționale ale termenului,

---

[37] Ap. Nicolae Iorga, *Un cîntec ardelenesc nou — Documente doljene*, în *Revista istorică*, VIII/1922, nr. 10—12, p. 161.

[1] Ioana Em. Petrescu, *Ion Budai-Deleanu și eposul comic*, Cluj, Editura Dacia, 1974, p. 5—31.

[2] *Ibidem*, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

la un complex de sensuri destul de confuz, chiar și în cazul în care e vorba de contexte riguroase, care aspiră să conceptualizeze ferm una sau alta din accepțiunile cuvîntului.[3] În ceea ce ne privește, fără a ignora existența acestei multitudini de sensuri, adesea contradictorii, mărturisim nevoia de a realiza o accepțiune terminologică unică, *precisă* din perspectivă *istorico-literară* și *comparată*, motiv pentru care vom înclina, pe plan teoretic, și spre o nouă valoare concep-

---

[3] Aserțiune valabilă și pentru eposul comic, întrucît felul în care e înțeles conceptul de *parodie*, prin raportare la eposul eroic, diferă de la un autor la altul. Astfel, Dimitrie Popovici vorbește despre un adevărat sistem de raporturi „între *travesti*, *parodie* și *poema eroicomică*", atunci cînd combate considerațiile lui Bogdan Duică, din *Despre Țiganiada lui Budai-Deleanu. Înrîuririle germane*, în *Convorbiri literare*, XXXV/1901, p. 438—461, respectiv, 483—498, prin care se stabilea o legătură strînsă între autorul român și Aloys Blumauer (1755—1798), călugăr iezuit, cenzor imperial și, apoi, proprietar al librăriei Gräffer, din Viena, autor al unei *Eneide travestite* care a influențat puternic și literatura maghiară (o primă traducere, concepută de Antal Szalkay, a fost tipărită în 1792). Numai că, după Dimitrie Popovici, care pleacă de la Fritz Görschen, *Die Vergiltravestien in Frankreich*, Dresda, 1937, *poema eroicomică* este o „*variantă a parodiei*, de care se deosebește prin faptul că persoanele sînt alese din vietățile mărunte: broaște, șoareci, pureci" (în *Studii literare*, I, *Literatura română în epoca „luminilor"*, Cluj, Editura Dacia, 1972, p. 497), cîtă vreme *Eneida travestită* a lui Blumauer se încadrează *„în seria bogată de parodii(!) ale lui Vergiliu" (ibidem)*. Cu totul alte opinii emite Karel Krejčí, care, în *Le poème héroi-comique dans les littératures des renaissances nationales du XIIIe et du commencement du XIXe siècle*, în *Cercetări de lingvistică*, III/1958, supliment, p. 282—290, deși vorbește despre modificarea subiectului și despre travesti ca despre două „maniere" (p. 286) ce dau naștere poemului eroicomic (!) ori despre o „parodiere în travesti" (p. 288), utilizează de obicei formule ca „parodie și travesti" (p. 287—288). El apropie, astfel, în mod involuntar, sensul noțiunii de parodie de acela pe care i-l confereau unii teoreticieni ai esteticii clasice, prin distincția între „două varietăți ale poeziei comice, parodia și travestiul" (p. 287). În fine, Ioana Em. Petrescu, în cartea citată mai sus, vorbește despre parodie ca despre o *„încălcare parțială* a cerințelor aristotelice" (p. 23), în realizarea eposului eroic, de unde și cele trei forme istorice: eroicomicul, travestiul și pseudoeroicul. Travestiul conduce însă la o „dezagregare a universului epic" (p. 111) și la o „demontare a convenției literare" (p. 114), ceea ce echivalează cu a reduce sensul noțiunii de parodie la o tehnică artistică. Mai mult, înțeles ca „degradare, prin stil, a epopeii eroice" (idem, *Formula epopeii eroicomice în Țiganiada lui Budai-Deleanu*, în *Studia ...*, Series Philologia, XIV/1969, nr. 1, p. 30), travestiul nici nu dă naștere unor specii concurente epopeii eroicomice (*ibidem*, p. 29), în cazul său fiind vorba doar de o anume „atitudine față de text". Iar exemplele ar putea continua.

Scanned with OKEN Scanner

tuală, în ideea de a putea aborda, în mod integral, problema eposului comic *ca formă a parodiei.*

În consecință, evidențiind ca inoperant înțelesul categorial-estetic [4] și pe acelea din teoriile moderne ale literaturii [5] ori din definițiile de dicționar [6], socotim inevitabil apelul la datele pe care ni le furnizează stilistica și semiotica. Iar rațiunile pentru care procedăm astfel sînt următoarele două:

a) eposul comic este parodia unei specii literare de mare tradiție, ceea ce exclude, în multe cazuri, raportarea autorilor la opere concrete, obiectul parodiei fiind mai degrabă modelul întrezărit în șirul de creații proprii speciei;

b) în timp, modelul, care concentrează un ansamblu de elemente concrete (tropi, soluții constructive, tipologii etc.) este activ în mod direct proporțional cu vitalitatea conținutului invariant pe care epopeea îl transmite: *mitul eroic.*

Ținînd cont de aceste două lucruri, cea dintîi operație ce se impune este, evident, clarificarea termenilor cu care vom opera. În acest sens, *a parodia* echivalează, pentru noi, cu o tehnică artistică, cu un anume „mecanism" prin care poate fi declanșat efectul comic. În consecință, parodierea poate apărea în opere care nu folosesc numai acest efect, ci îl integrează în ansamblul procedeelor de elaborare artistică. Așa se întîmplă la Caragiale, care-și caracterizează uneori personajele prin mijloace parodice. Poate însă apărea și în opere care se servesc în întregime de efectul comic obținut astfel, dar în care declanșarea sa nu vizează în adîncul său tipul de literaritate parodiat. Efectul comic e utilizat pentru a transmite un mesaj care nu are în vedere profunzimea acestuia. Dacă cineva ar parodia *Muma lui Ștefan*

---

[4] Evanghelios Moutsopoulos, *Categoriile estetice. Introducere la o axiologie a obiectului estetic*, tr., București, Editura Univers, 1976, p. 72: „o valorizare sistematică a formelor rizibilului" (vezi și tabloul final al categoriilor estetice); * * *, *Dicționar de estetică generală*, București, Editura Politică, 1972, s.v. *parodie.*

[5] Boris Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*, tr., București, Editura Univers, 1973, p. 284—285: dezvăluirea unui procedeu străin, tradițional sau specific pentru un alt scriitor".

[6] *Dicționar de termeni literari*, s.v „imitație stilistică a unei opere serioase"; Adrian Marino, *Dicționar*... p. 571: „ punctul final al corupției tuturor genurilor".

cel Mare de Bolintineanu pentru a-și rîde de contemporani, ar rezulta o asemenea operă.

Termenul de *parodie* se referă, în schimb, la acele opere literare care, elaborate integral prin parodiere, vizează întru totul tipul de literaritate parodiat, forma sa, poetica sa, mesajul său. Exemplul clasic îl constituie *Batrahomiomahia.*

În contextul discuției ce va urma, profitul metodologic al unei atari disocieri ni se pare evident. Parodierea este o *tehnică servind unei funcții* comunicative, aceea reclamată de mesajul operei în care apare. Parodia, în schimb, este *opera literară* care, elaborată prin parodiere, își construiește mesajul prin raportare la cel al unui model. Altfel spus, registrul tranzitivității proprii este cuprins mai întîi în acel model.

Constituirea unei relații parodice [7] presupune raportarea individuală la un tip de literaritate, și anume din perspectiva comică pe care o dorește autorul. Pot exista astfel o multitudine de posibilități. Esențială e doar declanșarea efectului comic. Acesta servește *noul* mesaj.

Utilizînd tot o relație parodică, parodia ne vorbește însă numai prin tranzitivitatea modelului. Ca atare, nu poate fi considerată drept parodie opera literară care, parodiind, de pildă, *Scrisoarea III*, de Eminescu, nu comunică un sens „eminescian", ci doar se folosește de respectivul registru parodic într-un scop derivat. Într-un asemenea caz, „poetica aplicată" a parodierii este doar o tehnică artistică, prin care este declanșat un efect comic.

Parodierea aceleiași opere în litera și spiritul ei *(Scrisoarea III)* ar naște, în schimb, o parodie. Prin mecanismele parodierii, se transmite un mesaj conceput ca *reactivare a registrelor comunicative profunde ale operei parodiate.* În esență, parodia vizează chiar rostul pentru care există formele literare pe care se exersează, în intimitatea resurselor lor tranzitive. *Parodia discută sau pune la îndoială însăși ideea de literatură, ca univers ficțional.*

---

[7] Mihai Nasta, *Definirea specifică a stilului*, în *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, București, Editura Univers, 1972, p. LV—LVI, Sanda Golopenția-Eretescu, *Grammaire de la parodie*, în *Cahiers de linguistique théorique et apliquée*, VI/1969, p. 167 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

Prevestind ceea ce, în epoca modernă, vor fi antiromanul sau antiteatrul, dar, uneori, mult mai aproape de ceea ce Victor Ernest Maşek numeşte *paraartă* (să reţinem şi etimologia grecească a cuvîntului parodie: cf. para = „alături", ode = „cîntec"), parodia este, în concepţia noastră, ca mod de comunicare artistică, expresia unei tendinţe mai generale de utilizare a registrelor expresive, caracteristică momentelor de criză a valorilor artei, practic un fel de etimon al *operei tautologice* pe care încerca a o defini esteticianul român atunci cînd vorbea de *muzică concretă*, de *artă minimală* ori de *pop-art*. Şi aceasta deoarece, mai mult decît impresia superficială pe care o lasă la prima vedere, ca situate „dincolo de sfera falsului şi adevărului, în cea a gratuităţii pure, a jocului şi a hazardului" [8], astfel de lucrări îşi construiesc o structură expresivă şi o intenţionalitate individuală a expresiei problematizînd însăşi ideea de univers ficţional. Iar parodia nu este decît „strămoşul" comun al multora din aceste orientări. Ea este, prin excelenţă, o literatură „serioasă".

Încercînd o delimitare faţă de celelalte forme ale artisticului care pleacă de la o problematizare a ideii de univers ficţional pentru a-şi construi registrul expresiv, unicul înţeles operant al noţiunii de parodie e cuprins, în concluzie, *în ideea de definiţie aplicată a „gramaticii" unui original. Ea se realizează prin instituirea unei tranzitivităţi inverse a literarităţii acestuia, în intenţia de a pune problema polisemiei pe care o permite ca formă artistică.*

În cazul eposului comic, evident că parodia nu poate presupune decît o astfel de atitudine faţă de universul de valori şi faţă de canoanele stilistice ale epopeii, în raport cu care oricare altă perspectivă este de fapt neesenţială, putînd activa doar registrele parodierii. În sfîrşit, conceput ca premisă metodologică, configurată pe baza unei clarificări de principiu, dar plecînd şi de la aportul semioticii în studierea „gramaticii parodiei", acesta va fi şi punctul de vedere în raport cu care vom încerca să stabilim legătura *Ţiganiadei* cu evoluţia istorică a formelor eposului comic.

---

[8] *Paraarta sau opera tautologică*, în *Mărturia artei*. Bucureşti, Editura Academiei R.S. România, 1972, p. 115.

Să începem, deci, cu o foarte succintă trecere în revistă a experiențelor epice fundamentale, pentru a putea apoi configura cît mai aproape de adevăr raporturile în care se află poemul românesc cu o atare tradiție, aceea pe care o vom examina prin prisma conjuncției relevante dintre parodiere și parodie.

2. Un caz grăitor de orientare a parodierii în sensul parodiei, ca literatură asupra literaturii ori ca literatură „de gradul doi", îl constituie, din acest punct de vedere, *Batrahomiomahia*.

Scrisă într-o epocă în care universul valoric al eposului eroic se demonetizase, epopeea antică atribuită lui Homer parodiază toate schemele epice ale epocii antice *(subiectul, caracterele, judecata, graiul cuvîntărilor, episoadele, metrul, miraculosul)*, chiar dacă, în aparență, metrul eroic este păstrat, ceea ce inculcă o parodiere, în cazul său, fiind însăși utilizarea stilului înalt pentru tratarea unui subiect antieroic. Iar ceea ce se obține nu e, în cele din urmă, decît o definiție paradoxală a epopeii homerice, realizată prin intermediul contrastului parodic, evidențiind polisemia pe care aceasta o poate permite. Răsfrîngîndu-se asupra obiectului de la care pleacă, sensul tranzitiv al definiției este previzibil: perspectiva epopeică din care ni se îngăduie a contempla lumea e opusă celei din original, „planînd" undeva deasupra unui teritoriu al întîmplării pure, în care legea a devenit un automatism [9].

Desprinderea parțială de o concepție arhetipală asupra legăturii dintre divin și profan nu va mai permite însă — așa cum se va vedea — constituirea unui asemenea raport față de canoanele epopeii, ci doar utilizarea registrului parodic în sensul parodierii, ca tehnică servind unei funcții. Rămînînd literatură ca literatură iar nu literatură „de gradul doi", cel mai bun exemplu, în acest sens, îl furnizează (în absența unor texte din Antichitate) *pseudoeroicul Renașterii*.

Astfel, privind doar cu o anume ironie miturile eroice (deci fără să le demoleze), scriitorii Renașterii au găsit o primă cale de subminare a valorilor eposului în *sub-*

[9] Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, p. 40—41.

stituirea temei din epopeea antică printr-un subiect contemporan, ceea ce face Franco Sacchetti, în *La battaglia delle belle donne di Firenze con le vecchie*. Dar procedeul „homeric" nu trebuie să ne înșele: parodiere a schemei homerice, *La battaglia...* nu e o *definiție*, întrucît subiectul contemporan comunică un ideal numai pe jumătate perimat, cel al „giovinezzei" trubadurești, fapt ce creează o divergență tematică; sentimentul predominant pe care-l transmite e cel al *nostalgiei* [10].

O altă cale, descoperită odată cu compromiterea eposului creștin tîrziu în gesta popularizantă a Trecento-ului, e tratarea cu aparentă igenuitate a subiectului deja devalorizat de pe pozițiile unui academism trucat, care, la Pulci, e „comedie a restabilirii adevărului istoric" și, pentru întîia oară, „comedie filologică". Aruncînd o punte spre eposul creștin, pseudoeroicul concepe deci utilizarea parodierii plecînd — și de astă dată — de la o *substituție:* miraculosul este înlocuit cu fabulosul iar eroicul cu aventurosul, „mehanie" prin care ia naștere și o nouă formulă literară", *poemul epic renascentist,* în stare să surprindă și un freamăt nou al vieții. Meditînd asupra valorilor existențiale ale acțiunii, Boiardo descoperă, în *Orlando innamorato,* o lume a imanenței pure și a deplinei libertăți, pe potriva noii concepții asupra artei, văzută ca desfătare și trăire a clipei. Ariosto ajunge să intuiască și dimensiunea tragică a relației dintre realitate și ficțiune, prevestind amurgul unei epoci. În sfîrșit, descoperind și o libertate a spiritului, el încheie un ciclu. Pentru Ariosto, șansa artistului e un privilegiu al contemplației, bun pentru o lume în care dimensiunea sacrului este identică cu necesitatea, aventura cu un răgaz iar puterea de a dispune de sine cu o iluzie. [11]

În continuare, odată cu sfîrșitul Renașterii, eposul eroic creștin se emancipează, după cum se știe, în mod definitiv și irevocabil de sub consemnul său arhetipal: mitul eroic. Ar fi fost deci normal ca, intrînd sub o zodie similară celei din Antichitatea tîrzie, eposul comic se redescopere formula parodică a definiției inverse, a literaturii „de gradul doi", a parodiei „ca parodie". Lucrurile nu se întîmplă

---

[10] Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, p. 44.
[11] *Ibidem*, p. 86—87.

Scanned with OKEN Scanner

însă așa iar cea mai cunoscută explicație a acestei stări de lucruri vorbește despre o slăbire progresivă a conștiinței valorii literare a eposului în epoca modernă. Adevărată, desigur, în general, fraza nu spune, cu toate acestea, mai nimic despre imensul succes al unei game foarte vaste de opere epice comice tocmai în această perioadă și, mai ales, nimic despre permanenta apariție *a divergenței tematice* în condițiile în care valorile eroice ale acțiunii se demonetizaseră total.

Or, încercînd să dăm situației o explicație, singura supoziție ce o putem face este că, păstrîndu-și calitatea (deja nespecifică) de a fi literatură „ca literatură", *eposul comic devine acum anexa unui principiu care îi este străin: romanescul*. Să revenim, însă, în explicația ce urmează, la unele din observațiile făcute anterior. Dacă parodia eposului eroic vizează, așa cum spuneam, forme artistice de mare prestigiu și de îndelungată tradiție, înseamnă că valorile primordiale ale mitului eroic, înțeles ca meditație asupra divinului și ca „viziune asupra genezei" celor umane, impregnaseră adînc conștiința parodistului antic. Ele au trebuit să fie problematizate pentru a deveni sursele fundamentale ale comicului epopeic. Raportarea se făcea, așadar, la un întreg, în primul rînd pe planul conștiinței, ceea ce înseamnă și o *inseparație a planurilor (divin și uman) pe care înainta parodia*. Tot așa, în pseudoeroicul Renașterii, cîtă vreme mitul eroic își mai păstra încă ceva din valoarea inițială, sensul ironiei ariostești se raporta, după cum am văzut, la *un sens major al existenței*.

Cum vom vedea, *eroicomicul clasic*, teoretizat de Boileau, nu are însă în vedere o raportare propriu-zisă la mitul eroic. Căci sursa comicului este căutată doar într-o tradiție retorică, cea a „elogiului paradoxal", care însemna a trata subiecte derizorii într-un limbaj elevat și solemn. Prin urmare, plecînd de la un program ce se întemeia exclusiv pe tehnici artistice, eroicomicul clasic desființa corespondența dintre divin și profan, sub aspectul comicului epopeic. O referință a exemplarului [12], ce înlocuiește eroicul, este insuficientă pentru a păstra sensul plenar al parodiei.

Iată însă și un alt fapt asupra căruia dorim să atragem atenția. Dacă ținem seama de disocierea inițială pe care am

[12] Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, p. 122—124.

Scanned with OKEN Scanner

stabilit-o între parodiere și parodie, potrivit căreia orice rupere a mesajului noii opere de mesajul modelului creează o divergență tematică, plasînd-o la nivelul parodierii, parodia autentică a epopeii eroice nu ar fi putut să capete niciodată o orientare *satirică*. În fond, satiricul constituie o divergență tematică, el ne plasează în plin uman. Înaintînd pe calea unei astfel de divergențe *tematice „unidimensionale", cerul epopeii eroicomice, populat doar de alegoriile „frumoase" ale lui Boileau, devine, în realitate, unul cu totul gol, în vreme ce „bastardul divin" se transformă în eroul „înrămat" doar într-o convenție acceptabilă.*

Or, ca univers ficțional integral, tocmai o astfel de viziune caracterizează din plin eroicomicul clasic.

În concluzie, fără a mai fi adevărată parodie a epopeii, eroicomicul clasic înaintează, de fapt, pe o cale a romanescului. Iar arbitrul „sideral" al întregului lanț de evenimente, comicizate printr-o modalitate care amintește marile structuri ale eroicului doar în vederea obținerii unui efect de „sensibilizare a limbajului", privește direct peste umărul cititorului. Căci doar dintr-o atare perspectivă capătă înțeles farmecul „epopeic" al toaletei de dimineață, retorica „grandioasă" a conversației mondene, „cruzimea" jocului de cărți, în care se confruntă craii de treflă cu dame de inimă, ori orchestrația acelui ucigător „război al privirilor", plin de răniți baletînd într-o atmosferă de vis aristocrat. Asimilat pînă la urmă „bunului simț comun" ori „simțului umorului", în *Răpirea buclei* lui Pope, apariția și acțiunea acestui nou arbitru sideral nu e, prin urmare, decît consecința practicării îndelungate a unui artificiu formal, prin care parodia epopeii se transformase, de fapt, în mască a romanescului [13].

---

[13] Unul din simptomele clare ale acestei orientări îl constituie chiar subiectul pe care îl are *Strana (Le Lutrin)* lui Boileau, care, ca și *Răpirea buclei* lui Pope, pleacă de la un eveniment real (cf. Karel Krejčí, *op. cit.*, p. 286), punînd bazele unei tradiții ce se va dovedi europene. Eroicomicul clasic renunță și la divinitățile creștine, ca plan miraculos al epopeii, întrucît, în genere, spune Boileau, aceasta ar echivala cu a face „din Dumnezeul adevărului un Dumnezeu al minciunii" (ap. Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, p. 123), ceea ce înseamnă, de fapt, a renunța la parodierea unui plan miraculos cu valoare ontologică. Divergența tematică se naște prin urmare întrucît epopeea nu mai are un înțeles autentic, parodierea vizînd obținerea unei „eficiențe literare" pentru un subiect, în fond, romanesc.

Scanned with OKEN Scanner

În atari condiții, unicul moment cu adevărat important, în evoluția modernă a eposului comic, și de fapt singurul care mai merită a fi examinat, avînd în vedere ordinea de idei care ne interesează aici, este burlescul. Încă de la o primă analiză, fie că e vorba de contribuția tassoniană ori de travestiul scarronian [14], sensul existențial pe care-l transmite epopeea burlescă se dovedește a fi profund diferit de acela al eroicomicului clasic. În plus, după cum se va vedea în continuare, prin construcția sa literară, poema burlescă înseamnă chiar altceva decît înlănțuire de întîmplări sub un cer transformat în scenă de vodevil („divergența" romanescă a eroicomicului clasic). Căci, concepută ca univers ficțional autonom, epopeea burlescă reușește într-adevăr să instituie o tranzitivitate inversă a formei literare parodiate. Mai mult decît atît, șansa de a descoperi în evenimentele narate un sens rezidă exact în ceea ce Ioana Em. Petrescu numește „un mecanism monstruos de distrugere a valorilor" [15], întrucît tocmai el reface „nadirul obligatoriu" al unui mesaj, stabilind și cea dintîi legătură cu „amuzanta

---

[14] Analiza noastră nu are în vedere poemul hudibrastic, de fapt „o variantă locală, tipic engleză, a epicii burlești" (Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, p. 104). Ținem însă să observăm alte cîteva lucruri. Poemul burlesc apare în „vîrsta" barocului, pe fondul circulației tot mai intense a așazisei poezii macaronice, poezie scrisă într-un idiom latin presărat cu numeroase elemente dialectale și argotice, În chip concret, e vorba de poeme ca *Baldus* ori *Moschaea*, ale lui Teofilo Folegno (1491—1544), al doilea fiind chiar o tratare nouă a subiectului din *Batrahomiomahia*. Utilizînd un limbaj născut în mediu goliardic, epica macaronică este un produs al Renașterii. Ea îmbină satira cu intenția parodistică folosind termeni de argou, cuvinte și expresii populare, întrețesute în schema sintactică a limbii latine. Atît poemul hudibrastic (Samuel Butler, *Hudibras*), cît și epopeea burlescă se revendică de la o atare tradiție. Însă între eposul macaronic și primul travesti al *Eneidei*, scris de italianul Giambattista Lalli (1572—1637) și publicat în 1633, ori *La Secchia rapita* a lui Alessandro Tassoni, din 1622, diferențele sînt imense. Și aceasta deoarece numai poema burlescă vizează un interes artistic major, obținut prin confruntarea cu epopeea în sensul deplin al cuvîntului, cîtă vreme, în cazul epicii macaronice, intenția de a construi un mesaj literar pleacă de la ideea de joc, joc ce „presupune o lungă și atentă educație clasică, adresîndu-se, cu necesitate, unui public doct" (Natalino Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana*, II, p. 175). Or, o atare stare de lucruri menține sensul burlesc al parodiei încă în față.

[15] *Op. cit.*, p. 113—114.

parodie literară, lipsită de intenții satirice“ [16], scrisă în Antichitate. Să ne explicăm.

Mai întîi, plecînd de la parodierea unor scheme homerice ori de la aceea a unor formule epice ce țin de lumea *romanzo*-ului cavaleresc, *La Secchia rapita* și travestiul scarronian sînt, ca epopei, produsele unei *intoleranțe auctoriale vădite față de ideea de ficțiune epico-literară*. Ele năzuiesc, în grotescul dicției epice pe care o profesează cu consecvență, prin raportare la un subiect absurd (Tassoni ne invită să admirăm pe faimoasa Elena „transformîndu-se într-o găleată“) ori la unul tautologic (în sensul de preluat mecanic, fără nici o modificare aparentă, ca de pildă în opera lui Scarron, care traduce *Eneida* în registru burlesc), *să dinamiteze însăși convenția literară a epopeii eroice*. În altă ordine de idei, pe planul raportului dintre intenție și expresie, burlescul este și *o opțiune parodică specifică*, într-adevăr inedită, bazată pe un efect al „șocului emoțional“, obținut prin introducerea de elemente puternic contrastante într-un spațiu saturat de convenție. E vorba de același efect practicat și în alte domenii ale artisticului, în aceeași perioadă istorică; în sculpturile lui Bernini, de pildă, el înseamnă surprindere a mișcării iar nu o posturii statuare, anume pentru ca punînd imobilul sub semnul mișcării să se sublinieze perisabilitatea convenției care stă chiar la baza actului de creație.

În sfîrșit, definind tipul de tranzitivitate al epopeii prin aceea că îi utilizează mijloacele pentru a spune altceva, parodia burlescă ne propune, cu toată seriozitatea, „o lume pe dos“, incredibilă. Iar, prin comparație, dacă în *Batrahomiomahia* această „lume pe dos“ era un teritoriu al întîmplării pure, în care legea se transformase într-un automatism, în cazul burlescului rostul „pe dos“ al lumii constă în a sublinia absurditatea relației care există între aparență și esență, între destin și libertate, înțeles care nu este transmis atît prin tratarea ireverențioasă a unui anume subiect, cît prin parodierea integrală a epopeii ca specie. [17]

---

[16] *Ibidem*, p. 40.

[17] Iată ce spunea, în acest sens, Francesco de Sanctis, de pe pozițiile unei școli istorico-literare doritoare de descoperirea literaturii „ca literatură“. Comentariul său privește *La Secchia Rapita* ca poem epic în care „formele morfologice și epice sînt ridiculizate“: „este un comic gol și negativ, deoarece îi lipsește relieful care să rezulte din contrastul față de alte

Scanned with OKEN Scanner

În consecință, „definiția" burlescă a epopeii, cea care acreditează și o viziune asupra lumii, prin intermediul mecanismelor parodierii, propune, în locul sublimului eroic, un univers al luptei absurde pentru o cauză absurdă. Această luptă e zugrăvită ca zbatere densă și păguboasă, purtată dedesuptul unui cer acoperit, populat de idoli inactivi și clevetitori, la fel de înstrăinat față de uman ca și replica sa terestră. Mai mult decît atît, acel „pour rire" al lui Scarron, așezat la antipodul oricărui sentiment epopeic (ce presupune grandoare) este nimicitor întrucît înseamnă a rîde tocmai de „minciuna" grandorii. El se bazează pe același efect de care vorbeam mai sus, al „șocului emoțional" (în fond un efect de „poantă"), asemănător, prin consecințele sale, impresiei pe care ar produce-o, de pildă, un hohot de rîs în tăcerea adîncă a unei săli de teatru, în timpul unei reprezentații dramatice. Hohotul acesta ne aduce, cu brutalitate, în fața convenției în care „am alunecat": literatura ca literatură. Iar sesizarea convenției presupune și identificarea cauzei care a determinat „alunecarea", un mod de conștientizare. Lupta absurdă pentru o cauză absurdă disimulează deci nostalgia unei ordini a valorilor perfectibile. Dar exprimarea acestei nostalgii, care ar echivala cu o divergență tematică, nu este cu putință direct. Artistul acordă absurdului valoare existențial expresivă iar arta lui poetică este menită să-l facă sensibil. Contemplînd invarianța unei arhitectonici celebre, cea a poemului eroic clasic, prin sticla groasă a unei dicții poetice punctînd maximal un interes al poantei și al glumei groase, ochiul vede cum pilaștrii se văluresc, simetriile se cancerizează, crescînd în dauna perspectivei, cititorul ajunge să contemple geometria heteroclită a unei lumi care devine fluidă, năruindu-se în sine.

Cum se știe, epopeea burlescă subminează eposul eroic printr-o „convenție a convenționalului" (Tassoni) ori printr-o „convenție a anticonvenției" (Scarron). Lupta absurdă pentru o cauză absurdă („Toată lumea este nebună și drumul cel mai scurt spre înțelepciune trece prin nebunie") nu este însă lipsită, cum am văzut, de nostalgia unei

---

forme", sau „formele acelea sînt moarte, în spiritul lor, și de aceea sînt ridicule", „comicul acesta cade în gol și nu are nici un sens" (*Istoria literaturii italiene*, tr., București, E.P.L.U., 1965. p. 664—665).

Scanned with OKEN Scanner

ordini. Numai că, generat printr-o poetică a absurdului, burlescul refuză iluzia și se păstrează în spațiul închis al parodiei pure. Amînînd mereu conturarea unui mesaj propriu-zis, el poate atrage doar fantoma acestuia să-i traverseze structurile literare. Ca și tragicomedia, epopeea burlescă este, după formularea celebră a unui contemporan (G. B. Andreini), „o invenție inversată în ea însăși" [18]. Reflectînd acea apariție și dispariție fulgurantă a mesajului, inversiunea are exact caracterul unei „labirintice induceri în eroare de-a lungul unor aventuroase discrepanțe ale realității", procedeu ce activează un principiu al „nesfîrșirii" [19], același principiu care a determinat, de pildă, și apariția „monștrilor epici" pe dimensiunea romanului. Dar dacă, în roman, „abaterea de la țel", în fond fenomenul de *amînare* a transmiterii mesajului literar autentic, se realiza în primul rînd prin aglutinarea de noi și noi episoade, efectul scontat fiind absolutizarea unei factologii ce nu constituie decît anticamera „desăvîrșirii" [20], în cazul parodiei burlești locul unui astfel de procedeu îl ocupă un fel de „moară" de măcinat cuvintele. Rostul ei nemărturisit este de a menține același registru și aceeași tonalitate pînă la saturație deoarece comicul, așa cum îl definește Tassoni, este adesea o „așteptare decepționată" [21]. De unde, evident, și posibilitatea ca „nesfîr-

[18] Ap. J. Rousset, *Literatura barocului în Franța*, p. 81, cf. și Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură*, p. 296. Afirmația se susține cu atît mai mult, cu cît circumstanțele și rațiunile pentru care au apărut ambele orme literare sînt întru totul asemănătoare. Astfel, pentru Georges de Scudéry, tragicomedia este „genul cel mai plăcut", deși n-a fost cunoscut de antici și e, practic, un amestec de tragedie și comedie, „fără a fi nici una nici cealaltă" (ap. Jean Rousset, *op. cit.*, p. 80). Tot așa Tassoni, anticipînd celebra „querelle" (v. Eugenio Garin, *Storia della filosofia italiana*, II, p. 765—766), concepe burlescul plecînd de la teza superiorității modernilor față de cei vechi (cf. *Prose politiche e morali*, Bari, Laterza, 1930, p. 298—299) ca „misto d'eroico e di comico" (ap. *Prefața I*, în *La Secchia Rapita e altre poesie*, Milano, 1937), în calitate de inovație îndreptățită de noul gust al modernilor (cf. *Pensieri diversi*, în *ed. cit.*, p. 316) etc.

[19] Gustav René Hocke, *op. cit.*, p. 310.

[20] *Ibidem*, p. 308.

[21] Ioana Em. Petrescu, *Ion Budai-Deleanu și eposul comic*, p. 99

Scanned with OKEN Scanner

șirea" nici să nu presupună finalizarea ca atare a noii opere în întreg, fiind suficiente, la o adică, pentru a configura efectul scontat, doar cele șapte cînturi și jumătate cît cuprinde *Virgile travesti* al lui Scarron, în cazul travestiului total.

Revenind la *La Secchia rapita*, sensul în care concepe burlescul această „invenție inversată în ea însăși" iese în evidență cu și mai multă claritate. În ultima instanță, ca și în sculpturile lui Bernini, de care vorbeam mai sus, „ceea ce se vede" trebuie însumat, analizat, reconstituit, asemenea oximoronului gongorin („zăpadă roșie"), care nu este un enunț sintagmatic, ci o sinteză lexicală sintactică, o imagine. Iar dintr-o atare perspectivă „imaginea" pe care o propune epopeea burlescă e aceea a unei lumi absurde, care se neagă pe sine, amînînd mereu reîntoarcerea la ordine. Parafrazînd cuvintele lui Tassoni, am mai putea spune și altfel: „așteptarea decepționată" este efectul pe care-l produce „acest cînt ce pare a avea prea puține elemente grotești și este, totuși, în întregime grotesc, căci ține ascultătorul în suspensie pînă la sfîrșit, apoi, în așteptarea unui final ironic și plin de umor, se încheie printr-o imensitate a ridicolului".

Fără a propune o divergență tematică, întrucît se instaurează doar ca „metaforă asupra posibilului", formula de amînare a parodiei burlești a fost sesizată în mai multe rînduri. Numai că, dat fiind modul neobișnuit în care este organizată „deschiderea" operei, comentatorii lui Tassoni nu au putut cădea întotdeauna de acord asupra sensului pe care îl conține: satirizare a discordiei istorice dintre orașele italiene (Sismondi), hazul cu orice preț, pe seama unei societăți în declin (Cesare Cantù), intenție de a ridiculiza poemul eroic și pe contemporanii nedemni de strămoși (Emiliano Giudici), protest politic și literar (Cereseto), glumă amară în prezența Inchiziției și a dominației spaniole (Luigi Settembrini) ș.a.m.d. [22] Iar o atare dificultate pare să descindă din chiar intenția nemărturisită a autorului.

---

[22] Vezi, în acest sens, și opinia lui Benedetto Croce, în *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1928, p. 379, ori Natalino Sapegno, *Compendio della letteratura italiana*, II, p. 300—301.

Scanned with OKEN Scanner

În sfîrșit, depășind literatura „de gradul doi" a barocului și întorcîndu-se la literatura ca literatură, iluminismul va prelua, în eposul comic pe care-l profesează, foarte multe din tehnicile literare ale burlescului. La ce va renunța e, însă, cu mult mai edificator. Părăsind *formula de amînare*, tot așa cum ignoră *planul referențial al bunului simț*, prin care eroicomicul devenise o mască a romanescului, iluminismul folosește formele literare doar în direcția unui *sens* particular, pe care îl dorește *argumentat*.[23] Rămînînd sub zodia satirei, „parodia universală" pe care o viza Voltaire nu mai poate primi amploarea unui sens cu adevărat epopeic. Transformată în armă de grămătic, în pseudo-eroicul cultivat de Renaștere, devenită apoi instrument de romancier, în eroicomicul clasic, cu cele două extreme ale disoluției parodice totale, reprezentate de *Batrahomiomahia* și de poemul burlesc, privirea divină a cîntărețului orb al Antichității, inspirat de zei, se transformă, în *La Pucelle d'Orléans*, în miopia „evanghelică" a unui raționalist incomod, care încearcă să transforme libertatea rațiunii în

---

[23] Eposul comic iluminist preia din epopeea burlescă tehnica travestiului, care nici la Tassoni nu fusese utilizată integral, folosind-o, la rîndul lui, secvențial, alături de eroicomic (Voltaire, *La Pucelle d'Orléans*) ori integral (Blumauer). El reintroduce miraculosul antic (Casti, *Gli animali parlanti*) ori parodiază concomitent miraculosul magic renascentist, pe cel creștin și divinitățile alegorice ale lui Boileau (Voltaire, *ibidem*). Se poate spune că vîrsta „clasică" a poemului comic (Karel Krejčí, *art. cit.*, p. 287) utilizează toate procedeele descoperite anterior, de cele mai multe ori concertat. În fine, ceea ce îi este propriu doar ei constă în permanenta organizare a materialului epic ca argument pentru o teză, ce urmează a fi demonstrată. Așa procedează Voltaire, în *La Pucelle*, atunci cînd concepe demolarea programată a unei prejudecăți istorice, mitul Ioanei din Orléans, fără a ocoli trivialul; la fel face Casti atunci cînd organizează demersul epic din *Gli animali parlanti* în sensul demonstrării unor convingeri filosofice; tot așa concentrează Blumauer efectul comic al travestiului în direcția satirei, îndreptînd-o împotriva bisericii și clerului. Indiferent de procedeele folosite, eposul comic iluminist se întoarce, prin urmare, la literatură, în sensul obișnuit al cuvîntului, conturînd și o altă direcție în care comicul epic va evolua în epoca modernă: poemul filosofic. Între *Bucla răpită* a lui Pope și mulțimea *Eneidelor travestite* e, așadar, o diferență semnificativă, pentru că rostul epic al efectului comic curge, în cea dintîi, către o autonomie a valorilor epice, prin ieșirea lor de sub semnul divinului, iar, în celelalte, spre o redimensionare propriu-zisă a mesajului, deplină în clipa în care travestiul va mai crea doar impresia de artificiu și de sațietate „culturală".

Scanned with OKEN Scanner

creator de poezie. Iar „ciclul istoric" al epopeii comice se încheie.

3. Raportată la această tradiție, așa cum a fost schițată mai sus, prin disocierea făcută inițial între parodie-parodiere, *Țiganiada* este, folosind cuvintele Ioanei Em. Petrescu: „o operă de început" [24].

Ce înțelegem însă prin această afirmație nu se referă la necesitatea de a explica originalitatea absolută a scriitorului român și nici la nevoia de a-l integra unei istorii literare naționale (Ioana Em. Petrescu).

Dar *Țiganiada* este într-adevăr o operă „de început" pentru că, asemenea lui Miron Costin și Dimitrie Cantemir, autorul ei avea o conștiință puternică a rostului inițiativei sale, *un autentic sentiment al întemeierii*. „Operă de început" ca lucrare a unui întemeietor de cultură, poemul lui Budai-Deleanu apare, cu toate acestea, pe plan european, într-un moment în care genul pe care-l ilustra trecuse de apogeu și se apropia de asfințit, după ce-și consumase aproape toate resursele expresive. Într-o atare situație, din mulțimea de „imponderabile" care favorizează actul de creație artistică, una singură îngăduia cu adevărat materializarea intențiilor autorului. E vorba de forța cuvîntului, de șansa ctitoriei în limbă. Prin urmare, deși operă „de început", *Țiganiada* nu poate fi înțeleasă, pe plan literar, în intimitatea mecanismelor sale comunicative, decît dacă vedem în ea rezultatul unui gest artistic echivalînd cu o opțiune literară specifică. Opțiune care implică cu fermitate ideea de tradiție a genului *pentru că, în lupta eroică purtată cu verbul, în intenția de a obține efecte de expresivitate, doar acelea verificate permit activarea unor registre preferențiale, a unor „eficiențe" stilistice constant-previzibile.*[25]

Condiția fără alternativă pe care o presupune profilul unui întemeietor de cultură sub specia artisticului este, prin urmare, chiar aceea *a confruntării cu tradiția*, fără de care imaginea „faustică" a creatorului, obsedat de „condiția originară a poeziei" [26], nu are un înțeles.

---

[24] Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, p. 227.
[25] *Ibidem*, p. 169.
[26] *Ibidem*, p. 226—227.

Scanned with OKEN Scanner

A descoperi însă acum natura acestor constante expresive, a realiza acum o justă de-compoziție a operei în formanți, a o „înțelege", cu alte cuvinte, în structura sa intimă, implică un efort cu totul deosebit, pentru că „norma" poetică a începutului de drum nu poate fi supusă ușor unei verificări, căci jaloanele care marchează direcția „gestului" artistic inițial țin de o primă despărțire „lingvistică" a apelor de uscat. Prin urmare, s-ar putea ca înțelesul său să rămînă ascuns, așadar „închis" în „litera" de la care s-ar fi cuvenit să plece.

Încercînd să intrăm într-o analiză a textului, întrucît în el trebuie căutată dovada oricăror afirmații de tipul celor de mai sus, cea dintîi observație importantă ni se pare aceea că *în Țiganiada nu există un plan al miraculosului autentic.* Încercarea de a-l defini, fie și pe baza opoziției *Urgie — Libov sînt,* renunțînd la divinitățile creștine, la rai și la iad, ori la alegoriile din prim-plan, nu pleacă — după cum se va vedea — de la o lectură autentică a textului poemei. Ca forță destructurantă a Cosmosului, *Urgia,* fiica Zavistiei și a Satanei, apare, după cum se știe, încă din cîntul întîi al celei de a doua variante a poemului, ca un principiu care „din haos, amenință universul cu neființa" [27]. Numai că interpretarea acestui fragment, care urmează după prima invocație către muză, se bazează pe o înțelegere inadecvată a mesajului poetic, întrucît, deși tonul e aparent „serios", Urgia se adresează Satanei cu cuvinte care trimit la un *original:* „Ce negrijă-acum te ține, -o tată"? (cf. *Eneida,* I, 237: „...quae te, genitor, sententia vertit?"), la care se răspunde cu: „...Fiică iubită!/Pe-aceasta te cunosc adevărată/Prăsila mea: dar'fii odihnită" (cf. *idem,* I, 257—258: „Parce metu, Cytherea; manent immota tuorum/Fata tibi..."). Iar, în *Eneida,* este vorba de un dialog între Jupiter și Venus, care venise să se plîngă tatălui ei că i se persecută fiul, Eneas. *Replică autohtonă pentru Allecto, una din furii, fiica Nopții și Acheronului, Urgia dialoghează cu tatăl ei folosind cuvintele zeiței iubiii.* Or, pentru cine știe aceasta, tonul înalt dispare, *efectul fiind intenționat.*

Dar, pentru a ne da seama mai bine de rolul jucat în acest sens de citate, să reproducem, în continuare, în paralel,

---

[27] Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, p. 195.

și contextele în care acestea apar. Mai întîi, din Vergiliu, în excelenta traducere a lui George Coșbuc:

Venus s'apropie-atunci: Tu, cela ce cîrmui cu brațul
Oameni și Zei, și prin veacuri cu fulgerul spaimii tu-i sperii
Spune-mi, Aeneas al meu ce rău a putut el să-ți facă.
Mare-ntr-atîta? Troienii, ei, ce? Dup'atîta trudire,
Pentru pămîntul italic li-e închis rotogolul tutindeni!
Mîndri pe-acolo romanii trăi-vor prin vremuri odată.
Regi se vor naște, renașteri din nobilul sînge troianic,
Astfel ai zis! *Dar acum ai gînduri mutate, tu, tată ?* " [28] (s.n.)

Iată și sextina lui Budai-Deleanu:

Unde-i duhul ș'inima nefrîntă
Acelui mîndru luceafăr care
Nu să-ndoi și pre cea mai sfîntă
Lumină-în ceriu vieţuitoare
A să scula cu războiu, odată!
Ce negrijă-acum te ține, — o tată?[29] (s.n.).

Între întrebare și răspuns se insinuează la Vergiliu spațiul unei reacții, asupra căreia atragem atenția în mod special:

Iată, cu zîmbetul blînd al luminilor tatăl privind-o,
Astfel precum viforatecul cer prin zîmbet îl face
Iarăși senin; își sărută copila și zice-apoi astfel:[30]

El devine, la Budai-Deleanu:

Aceste zicînd, ca și curcanul
Întărîtat să gînfă și iată!
Toată fierea și turbat cătranul
În tată-său vărsă sluta fată;
Iar' el, mai nu plesni de mănie
Ș'abea cît putu zice: „O, mie "

(I, 19)

---

[28] P. Vergilius Maro, *Aeneis*, Traducere în formele originale de ~, ediția a V-a, București, Editura Cartea românească, f. a., p. 16.

[29] Ion Budai-Deleanu, *Opere*, I, Ediție critică de Florea Fugariu și studiu introductiv de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1974, p. 15. În continuare trimiterile se vor da, în text, la varianta B, cu numărul cîntului și al sextinei.

[30] P. Vergilius Maro, *Aeneis*, p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

Şi iată răspunsurile:

Nu te'ngrijea, Citerèa! statornic apururi rămîne
Soarta iubiților tăi! Vedea-vei, cetatea și malul
Cel juruit, și măreț înălța-se-va pînă la stele
Nestrămutatul Aeneas al tău. *Statornic mi-e zisul*[31] (s.n.),

față de:

„O, mie ..."
Și mai răsuflînd: „Fiică iubită!
Pe-aceasta te cunosc adevărată
Prăsila mea: dar fi odihnită:
Acuș vei vedea că al tău tată
Tot acel e, care-odinioară
Vru pe Cel înalt din ceriu s'oboară !..."

(I, 19—20; s.n.)

Întregul fragment e, după cum se vede, travestiul burlesc al unei scene din *Eneida*, sensul adevărat pe care-l comunică putînd fi evidențiat doar printr-o răsturnare de planuri („marcată", în text, prin indicele calitativ al citatului), ceea ce înseamnă și că registrul nu e înalt, ci familiar și grotesc.[32]

---

[31] P. Vergilius Maro, *Aeneis*, p. 16.

[32] Relația permanentă a *Țiganiadei* cu o serie a modelelor pe care le parodiază în registru burlesc poate fi însă urmărită și în alt plan. Așa cum observă, cu deplină îndreptățire, Rosetta del Conte, în *Limiti e caratteri dell'influenza italiana nella « Țiganiada » di I. Budai-Deleanu*, în *Omagiu lui Iorgu Iordan*, București, Editura Academiei R.P.R., 1958, p. 197, modul în care e concepută prima parte a Cîntului I din *Țiganiada* pune în evidență intenția de a dezvolta o ordine tematică paralelă față de un original, la care trimite contrapunctic. Astfel, la fel ca în *Gerusalemme liberata*, poemul debutează prin imaginea unei forțe supranaturale, surprinsă „în momentul în care contemplă, din înălțime, faptele unui pumn de oameni (acolo cruciații, aici țiganii) ce și-au propus o îndrăzneață acțiune pămîntească". Numai că una e o forță a „dreptății și iubirii" iar cealaltă o forță a „discordiei și a urii". Reproducînd, în acest mod, „o situație pe care o întîlnim în cîntul I din *Gerusalemme*", autorul nu adoptă însă, *decît pentru o clipă*, „tonul grav cu care Gabriel se adresează lui Goffredo: « Perchè dunque trapor dimora alcuna / a liberar Gerusalem soggetta? » (*Gerus.* I, str. 16, v. 3—4) — « Ce negrijă acum te ține, — o tată? » (*Țig.*, str. 15, v. 6), pentru că, în realitate, acesta e imediat contrazis de ireve-

Dar trebuie observat că, de existența unui plan miraculos autentic depinde însăși structura tranzitivă a epopeii, oricare ar fi ea, în sensul în care construcția unui mesaj literar pleacă cu necesitate într-o astfel de specie de la un mod de „a vedea" lumea ce se constituie prin raportul pe care îl stabilește chiar autorul între un spațiu sacru și un spațiu profan. Mai mult decît atît, epopeea adevărată, fie ea comică sau eroică, presupune chiar și un mod caracteristic de a concepe existența, în întregul ei, constituirea unui plan al miraculosului autentic însemnînd o activare a valorilor eroice ale acțiunii, o viziune integratoare asupra umanului, corespondentă unor evidente dimensiuni cosmice ale aspirațiilor.

Or, în cazul *Țiganiadei*, miraculosul creștin, în speță sfinții, raiul și iadul, intervențiile celor dintîi în bătălii, diavolii și conciliile lor infernale sînt ironizate, după cum se știe, în registru voltaireian, *deși notele propun mereu o lectură alegorică*. Tot așa, *miraculosul magic*, prin vrăjile Brîndușei, castelul nălucit, cele două izvoare fermecate ș.a.m.d nu creează, de fapt, „o partitură eroică a spațiului sacru". Iar în situația în care am considera probabilă o „duplicitate" eroi-comică, înțelesul unitar al viziunii pe care o propune autorul asupra universului ar trebui căutat „în primul rînd în planul miraculos al operei", în raportul pe care, reamintim, chiar autorul îl stabilește „între un spațiu sacru și un spațiu profan" [33].

În ce fel a conceput însă Budai-Deleanu un „orizont" transcendent pentru *Țiganiada* s-a putut vedea mai sus,

---

rența aspră în care se abandonează, printr-o efuziune prolixă, Urgia" *(ibidem)* în atitudinea față de părintele ei. În fine, după cum mărturisește chiar Ioana Em. Petrescu, plecînd de la un comentariu al opiniei formulate, în acest sens, de Paul Cornea (în *I. Budai-Deleanu — un scriitor de renaștere timpurie într-o renaștere întîrziată*, în *Studii de literatură română modernă*, București, 1962, p. 75), interpretarea prin raportare la modele e îndreptățită și pentru că Ion Budai-Deleanu nu s-a ascuns în spatele lor printr-un procedeu ce „seamănă cu o stratagemă": „« Modelele » nu sînt decît unul din termenii dialogului pe care cîntărețul faptelor glorioase ale vitezelor cete murgești îl angajează cu vechii cîntăreți ai umanității eroice. E o parafrazare a eroicului pur, a valorilor consacrate, la care e raportată permanent, cu o falsă gravitate, realitatea umană profund antieroică a *Țiganiadei*" (în Dimitrie Popovici, *Studii literare*, I, p. 503). Ceea ce obligă, am completa noi, să le avem în vedere cu toată atenția, atunci cînd dorim să evaluăm adevăratul mesaj literar al *Țiganiadei*.

[33] Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, p. 191.

Scanned with OKEN Scanner

cel puțin în parte. Punînd în gura Urgiei, ca principiu al răului care „amenință lumea dintr-o regiune a Haosului", cuvintele zeiței iubirii, pe baza unui procedeu ce ne indică și *textual* sursa celei dintîi secvențe epice ample din poem, *poetul nu a făcut decît să pulverizeze, cu bună știință, sensul major. Astfel încît el nu mai poate trimite la o transcendență și cu atît mai puțin la o atitudine religioasă.* Să mai adăugăm că el a procedat astfel deși în poemul eroic propriu-zis prezența miraculosului e obligatorie, însă nu pentru că autorii îl concep ca *topos* al dicției epice, ci pentru că valorile ca atare ale mitului eroic presupun asumarea unui destin așezat sub o zodie divină.

În fine, consecințele pe care le atrage descoperirea unei atari atitudini auctoriale sînt deosebite. Așa cum am mai arătat, Urgia este, în sens strict, un principiu al Haosului, pe care, în varianta A a *Țiganiadei* autorul îl descrie chiar mai pregnant decît în varianta B (III, 6—7). Cel de al doilea principiu care apare în planul miraculos al epopeii este „un sînt libov" care a scos din haos „lumea trecătoare" [34]. Or, dacă ținem cont de faptul că Urgia nu este alta decît zeița iubirii în travesti, aceste principii sînt non-opozitive, ceea ce face și mai evidentă intenția ironică a travestiului burlesc în care apar scenele faimosului poem virgilian.

Dar, chiar lăsînd la o parte atitudinea ironică a autorului, sensul cu totul relativ ce poate fi acordat unor afirmații care încearcă să acrediteze ideea existenței unui plan miraculos autentic în *Țiganiada* poate fi dovedit, și încă de o manieră categorică.

Într-o adevărată epopee eroică ori în cazul constituirii unei dimensiuni eroice într-o epopee comică, cum ar fi *Țiganiada,* existența unui plan miraculos autentic nu poate fi înțeleasă decît ca *deplin solidară cu modul profund individual în care concepe autorul dimensiunile lumii și geneza universului.* Dacă nu se identifică deplin cu o viziune asupra lumii, elementele care par să indice transcendentul, nu sînt, în relație cu textul, decît un *topos* al dicției epice. Din acest punct de vedere, nu pot exista grade de „intensitate" ori

---

[34] Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, p. 195: „«Lumea trecătoare» a lui Budai-Deleanu este cosmosul Heladei, existent în virtutea a ceea ce poetul numește «libovul sînt»".

Scanned with OKEN Scanner

de „distanțare", ci doar *asumarea* sau *neasumarea* respectivului principiu transcendental. Cîtă vreme e vorba de o concepție ontologică, tot atît de cuprinzătoare ca și o imagine arhetipal-mitică sau religioasă a universului, amploarea existențială a formulărilor în care apare trebuie să ofere și o viziune a consubstanțialității tuturor elementelor care participă la alcătuirea ordinii universale. Ceea ce înseamnă că nu putem și nici nu avem dreptul să acordăm înțeles ontologic unor reprezentări metaforice ori activării unor „principii" simbolic-interpretabile; existența unui miraculos autentic într-o epopee este echivalentă cu o concepție de sine stătătoare asupra universului și a valorilor care-l susțin, în toate fiind vorba de o cosmogonie și o cosmografie a lumii în care chiar autorul e integrat.

Or, dacă examinăm concepția filosofică a poetului, vom vedea că, prin raportare la poem, deosebirile sînt fundamentale. Ion Budai-Deleanu era, după cum se știe, un *deist*, ceea ce înseamnă că el recunoștea Divinitatea drept cauză *primă* a Universului. În spatele Lumii, care nu putea avea decît o singură formă, aceea pe care i-a conferit-o Creatorul, se ascunde, prin urmare, doar această „cauză primă", întrucît geneza este un mit al facerii iar nu al cosmicizării unui anume dat „preexistent". În plus, putem aduce ca argument, în respectiva ordine de idei, ceea ce spune chiar autorul în unul din textele teoretice care s-au păstrat de la el. E vorba de capitolul inițial al unei cronici scrise în limba latină, intitulat *De exordio mundi*. Aici sînt examinate părerile mai multor scriitori antici asupra apariției Universului (Hesiod, Aristofan, Ovidiu), prin raportare la *Cartea Genezei*, din *Biblie*. S-a zis din acest motiv că Budai-Deleanu pune „un semn de egalitate între diversele lor concepții". Numai că acest „semn de egalitate" nu trebuia plasat pe planul convingerilor sale despre Creație. Cum se știe, Budai era un deist; pentru el, Geneza însemna scoaterea lumii din increat prin forța Logosului. Deci Facerea nu era cosmicizarea unui dat preexistent, ca Haosul din gîndirea elină (Hesiod, *Theogonia*). De fapt, autorul punea acest „semn de egalitate" în plan metaforic, deoarece identifica *Spiritul* lui Dumnezeu cu *dragostea* pe care o cîntă poeții: „prin *spiritul lui Dumnezeu* al lui Moise și dragostea poeților, se dă de înțeles unul și același lucru: adică concordia elementelor și

Scanned with OKEN Scanner

armonia“ [35]. Pentru Budai-Deleanu, non-existența e doar increat și neant, iar nu haos preexistent.

Prin urmare, ceea ce se consideră adesea drept „plan miraculos autentic“ la Ion Budai-Deleanu este numai sistemul de valori al unei etici și filosofii politice determinat la o existență poetică trucată. Adevăratul „dumnezeu“ al *Țiganiadei* e cel care apare în cîntul al XII-lea al poemului. Iar interpretarea care se cuvine a fi dată întregului sistem de raporturi între „Cosmos“ și „Haos“, care apar încă din cîntul I al epopeii, nu poate fi una ontologică (curgînd deci în direcția unui plan miraculos autentic, la care s-ar raporta sensul uman al acțiunii eroice subsecvente), deoarece, subliniem, dacă am gîndi în acest mod, „dumnezeul“ ultimului cînt nu ar mai avea ce să caute în poem. Căci prin prezența și prin acțiunea sa el neagă, la modul grav, întreg „antagonismul empedoclean“ al Discordiei (Urgia) și Erosului cosmogonic (Libovul sînt), plasîndu-ne în deplin echivoc.

Divinitatea din cîntul ultim apare pentru a transmite lui Vlad, care învinsese pe turci, că trebuie să înceteze lupta. Totuși, divinitatea nu-i comunică acestuia doar un destin pe care îl înscrisese ea însăși, cu mult înainte, în cartea hotărîrilor veșnice („periclitat“, s-ar părea, de consecvența războinică a eroului), ci și faptul că, respectîndu-și principiile, nu a intervenit și nu va interveni în desfășurarea propriu-zisă a acțiunii, ceea ce înseamnă că ziua înfrîngerii turcilor nu sosise iar Vlad este un învingător temporar. Pe scurt, Dumnezeu nu intervine în mod deliberat în desfășurarea istoriei, pe care a hotărît-o anterior; el nu e un Dumnezeu care face minuni, motiv pentru care își și anunță supusul despre vechea sa hotărîre, căci din acel moment șansele care l-au favorizat vor dispărea. Or, sensul deist al afirmației din final ni se pare cît se poate de clar. Și aceasta deoarece, spre deosebire de teism, care concepe că divinitatea intervine permanent în viața naturii și societății, ca forță creatoare, susținătoare și conducătoare a lumii, deismul neagă participarea ei la existență (evident, după momentul creației), fie pentru că deve-

[35] Mss. nr. 115, din Biblioteca Academiei R.S.R., ap. Ion Budai-Deleanu, *Opere*, ed. cit., p. 379.

Scanned with OKEN Scanner

nirea istorică are un sens finalist, realizînd un scop dinainte stabilit, fie pentru că natura se dezvoltă potrivit propriilor ei legi. Iar sensul anti-empedoclean al afirmației făcute de Dumnezeu în ultimul cînt echivalează cu o punere la punct. Ca univers creat, lumea se dezvoltă înspre un viitor care a fost stabilit demult, în vreme ce lupta dintre cele două forțe contrare, care la filosoful din Agrigent erau Iubirea și Ura, e o joacă absurdă de-a Haosul și de-a Cosmosul, pe care Creatorul o privește cu superioritatea cunoscătorului suprem al tuturor tainelor.

Să revenim, însă, pentru a încheia, dar și în ideea de a releva un procedeu opus de activare a parodierii, la cîntul al treilea din poem, în care se cuprinde imnul către „Amor" al lui Parpangel, interpretat și ca expozeu desăvîrșit al celei de a doua componente a dimensiunii miraculosului autentic. El e cîntat, după cum ne spune chiar autorul, atunci cînd personajul a ajuns în castelul nălucit, trecînd prin pădurea ce-l înconjoară, decor despre care Erudițian ne șoptește imediat, de la subsol, că „poeticul nostru" l-a împrumutat de la Tasso și, respectiv, Ariosto, numai „cu oarecare usăbire". Deosebirea nu e însă deloc oarecare, întrucît, în afara libațiilor bahice și a meselor încărcate cu care sînt ademeniți voinicii aici, locul e populat și de grațioase gazde de sex opus, care le sînt acestora slujnice și țiitoare totdeodată.[36] Motivația formală pentru inserția unei apologii a iubirii e, prin urmare, găsită. Însă ce deosebire de loc și moment față de contextul în care apare faimosul „ex nihilo nihil" al lui Lucrețiu, în *De rerum natura* (I, 149, 205), întemeiat pe epicureism doar în sens de deschidere filosofică, în intenția

---

[36] Iată ce spune, în acest sens, Rosetta del Conte, în sensul dialogului permanent cu modelele: „Castelul nălucit al lui Parpangel e o nesofisticată curte a iubirii trupești, cu acea ambianță, mai mult sau mai puțin grosolană, a plăcerilor și a desfătărilor concrete pe care le presupun; cu muzicile, mesele somptuoase și oaspeții ei îmbrăcați în mătase: un paradis care se poate înfățișa apetitului insațiabil și proteiform al unei etnii primitive. Din el nu emană subtila seducție care prinde cititorul, la Ariosto, în plasa construcției muzicale a versului, și, cu atît mai puțin, nimic din voluptatea măiestrită care adie din strofa tassescă. E, și aici, un triumf al instinctului și al unei naturi primitive, care-și celebrează riturile pe un altar neînsîngerat de pasiune." (*Art. cit.*, p. 199.)

de a formula astfel un sistem democritian și materialist al lumii:

De cum mintea-ți prinde-a spune cu un glas plin de temei
Despre universul nostru că nu-i fapta unor zei,
Cad pereți în fața lumii, spaima de eresuri moare
Ne apare universul fără de întunecare[37].

Pentru că, în *Țiganiada*, dacă avem în vedere întregul cînt, starea celor adunați la castel e aceea a vrăjii (satanice) iar argumentul „iubirii universale" nu poate face decît să crească puterile acestei legături, în ordinea răului.

Desigur, decupat din context, imnul către „Amor", fiul „Vinerii", ar putea părea că are deschiderea unui registru major. Însă, lăsat în locul în care se află, e doar o parodiere burlescă a temei, despre care ne avertizează chiar autorul, prin comentariul suspect al lui Onochefalos (= „cap de măgar"): „dar știi ce, vere Idiotisene, ori cum îți pare, dară mie-m începe a plăcea poeticul, și mai vîrtos ce zice aici!" (III, 11 — în notă). De unde se naște imediat și o altercație, în care intervin Idiotiseanu, Simplițian, caracuda certăreață de la subsol acoperind, cu gîlceava ei, sonurile „propriu-zise" ale etajului.

Iubirea avea, la Lucrețiu, mereu dimensiunea unui sentiment major („O, Aeneadum genitrix, hominum divumque voluptas...) iar iminența morții, privită în sens stoic, nu tulbura sufletul:

De multe ori se-ntîmplă ca mulți, pe la petreceri,
Din cei ce-au cupa plină și mîndre flori pe tîmple,
Din inimă să spună: „Noi muritorii-avem
Doar bucurii de-o clipă ce n-au să mai revină".
Pesemne-s prinși de teamă că după moarte setea
Unei pustii aride o să-i încerce rău,
Sau poate-au să regrete mai știi ce voluptate.
Dar cui îi pasă-atuncea, de dînsul și de viață,
Cînd sufletul și trupul dorm în același somn...[38].

---

[37] Ap. Jean Bayet, *Literatura latină*, tr., București, Editura Univers, 1972, p. 15; traducerea versurilor aparține lui Petre Stati.

[38] *Ibidem*, p. 235.

La Budai, în schimb, iubirea este carnală, lipsită de vreo raţiune înaltă, şi justificată doar de momentul şi locul în care mesenii se află:

Să iubim pîn' Amor ne prieşte,
Păn'Vinerea ne poartă pe braţă,
Păn' încă cu libov ne zîmbeşte
Vr'o tinără copilă iubeaţă,
Pănă dragostele ne desfată,
Ca să nu ne bănuim odată.
(III, 17; s.n.)

Nimic, prin urmare, din gravitatea senină a poemului lui Lucreţiu ori din rigoarea morală pe care o propovăduia acesta[39], întrucît, după declanşarea mecanismelor expresive ale unui lirism de amploare cosmică, înţelesul comunicat este redus, din aproape în aproape, la dimensiunile unei copulaţii impudice, asupra căreia planează doar o nostalgie horaţiană exprimată în ritmuri lăutăreşti. Iar subtilitatea demersului parodic se ascunde exact aici. Autorul pleacă de foarte departe şi de foarte sus, neţinînd cont de circumstanţe, pentru „a ateriza", pe neaşteptate, undeva foarte aproape, la un pas de înţelesul epidermic.

Însumînd cele de mai sus într-o concluzie, inexistenţa unui plan miraculos în *Ţiganiada* lui Ion Budai-Deleanu se explică, în fond, prin constanta redimensionare parodic-burlescă a unor modele, efectuată chiar şi în cazurile în care textul e aparent „serios", cele două situaţii urmărite mai sus evidenţiind şi extremele posibile în utilizarea unor atari procedee. În chip concret, e vorba, mai întîi, de travesti, în care efectul comic se instituie prin inserţia unor citate care trimit la model şi, mai apoi, de o distorsiune semantică progresivă, în care dialogul polemic cu textul parodiat se precizează plecînd de la o aparentă identificare iniţială.

Între aceste extreme există o infinitate de nuanţe, la realizarea cărora participă, în sens stilistic, în primul rînd forme ale parodierii burleşti, de la sextina „în poantă" (de provenienţă tassoniană) la mecanismul epico-literar analog acesteia, dar prin care, într-o secvenţă epică mai amplă, ultima strofă infirmă sau răstoarnă înţelesul celor spuse

[39] Vezi, în acest sens, comentariile lui Jean Bayet, în *op. cit.*, p. 213—214.

Scanned with OKEN Scanner

anterior.[40] Să încercăm, deci, în continuare, a ilustra și prin cîteva exemple concrete această stare de lucruri, dat fiind faptul că a fost prea puțin observată în studiile de specialitate. Iată, mai întîi, tipul „clasic" de sextină „în poantă", manevrat cu deosebită abilitate de autor și ușor de recunoscut, dar care exclude, prin raportare la un text de bază, o „naivitate" stilistică (modelul imediat fiind strofa proemială a cîntului IV din *Gerusalemme liberata*):

Acum peste-ochian șoimanul soare
Strălucea dositelor ostroave,
Noaptea cu neagra sa-nvălitoare
Cîmpi acoperisă și dumbrave,
Iar' de grele-ostăneli obosita
Dulce răpăusa prin staure vita.
(VI, 1, s.n.)

---

[40] Modul defectuos în care a fost definită însăși construcția epică a *Țiganiadei* se explică, pînă la un punct, și prin felul în care au fost înțelese și motivate redacțiile în *stilus gravis* și *stilus humilius* din poemul epic românesc. După cum se știe, Boileau postulase menținerea *nedezmințită*, în epopeea comică, a unui registru înalt (în contrast cu subiectul, care este o „bagatelă"), ceea ce înseamnă și că sursa fundamentală a comicului din *Le Lutrin* și dintr-o serie întreagă de creații analoage rezultă dintr-o depistare a ridicolului *în cadrul* eroicului. Burlescul coboară însă registrul, reducînd grandiosul la proporții hilare. În condițiile absenței totale a unui limbaj poetic elaborat, rafinat, cu care să se poată face o comparație, direcția în care curge comicul, în *Țiganiada*, e, evident, greu de surprins. Cu toate acestea, lipsa intenției de a utiliza schema invariantă a eroicomicului clasic poate fi sesizată încă din *toposul* invocației către muză, care, după cum se va vedea mai departe, nu este chemată în ajutor pentru a inspira ritmuri grave pentru un subiect opus aceluia din *Iliada*. Absența „divergenței drastice între conținut și formă", de care vorbea Karel Krejčí (*op. cit.*, p. 285), definind eroicomicul, poate fi dovedită și prin aceea că, după cum observă Savin Bratu, respectivul *topos* major al epopeii se transformă, la Budai-Deleanu, într-un mod de a glumi cu „estetica inspirației". Așa cum a arătat, Rosetta del Conte, „sextinele lui Budai sînt produsul fericit al unui exercițiu tehnic răbdător", pe care autorul *Țiganiadei* și-l asumase „în intenția de a demonstra *cu un element nou* afinitatea dintre limbile română și italiană, pe care filologia o punea în lumină cu alte mijloace (lexic, morfologie)" (*art. cit.*, p. 202). Iar, din punct de vedere stilistic, inserția, cu efect comic, a cuvîntului dialectal și a vocabulei pitorești este permisă, în poezie, în primul rînd la Tassoni, care mărturisește franc, în cea dintîi *Prefață* a *Secchiei*, că „din moment ce chiar Aristotel permite poetului epic să se folosească de diverse limbaje, și autorul a încercat să se folosească de o atare licență, dar pentru a rîde" *(ed. cit.)*. Deci, după cum se vede, „licența" poetică

Scanned with OKEN Scanner

Şi iată un alt exemplu, care pleacă de la *Orlando Furioso* (I,22) şi de la Voltaire, din *La Pucelle d'Orléans* (XIV)[41]:

Unde sînt vitejii cei din zile,
Eroii cei cu vărtute rară,
Carii-nlibovindu-să-în copile
Călătoriea-întins din ţară-în ţară
Luptîndu-se cu lei şi gligani,
Curăţind pămîntul de tirani.
(VII, 1, s.n.)

---

a utilizării cuvîntului „pregiosît" nu are de ce să fie căutată în Homer şi la Aristotel, ci la Tassoni (mai ales că marele filosof al Antichităţii se referise la o folosire a cuvîntului rar sau dialectal avînd în vedere poemul eroic, ca mod de a potenţa, uneori, expresivitatea formei *koiné* a unui idiom atic). Burlescul tassonian, primul din seria celor care atacă direct tonul înalt al epopeii — prin inserţia termenului nepotrivit, care coboară registrul — integrează apoi cuvîntul rar şi vocabula pitorească chiar formei metrice pe care Budai se străduia s-o rafineze în limba română, unde era inerentă utilizarea unor expresii dialectale. Prin urmare, dacă avem în vedere starea în care se afla limba literară la începutul secolului al XIX-lea, opţiunea burlescă a lui Budai-Deleanu, sub aspect stilistic, era şi singura posibilă în româneşte. Mai mult decît atît, prin adoptarea sextinei „în poantă" şi prin activitatea aceluiaşi procedeu pe dimensiunea unor structuri epice ample (cînturile I, II, IV, VI, VII se încheie în poantă), ceea ce era la Tassoni doar o posibilitate oarecare în direcţia comicului, asumată în chip voluntar, înseamnă, la Budai-Deleanu, şi singura de care se putea servi în acest sens (de unde, evident, şi un unic efort, ceea ce conferă cu totul alt înţeles construcţiei de ansamblu a poemei, ca mod de a parodia formele tradiţionale ale epopeii). În fine, chiar şi la o minimă comparaţie, nota fundamentală a *Ţiganiadei* nu o dă eroicomicul, ci elementul burlesc, prin forme complexe de travesti, prin refacerea contrapunctică a modelelor, cu sens inversat, ori prin coborîrea registrului (sfîntul Spiridon, care se „ţărăneşte" cu deosebită savoare, sfîntul Petru, care-l întîmpină pe Parpangel, la porţile raiului, cu o parafrază burlescă a unui discurs din *Eneida* ş.a.m.d.), în sensul unor combinaţii mereu noi între cele două procedee fundamentale, sextina „în poantă" şi structurile epice construite pe baza procedeului „aşteptării înşelate".

[41] Am ales aceste exemple în mod intenţionat, deoarece originalele pe care le imită nu cuprind o încheiere în poantă. Budai-Deleanu extinde procedeul tassonian şi asupra lor. Este deci evident că el intenţiona manevrarea expresivităţii limbajului poetic în sensul burlescului tassonian. Iată cîteva exemple (reformulate de noi şi în româneşte) din care putem observa cum funcţionează acest procedeu chiar la Tassoni. Mai întîi, în tipul obişnuit: „Giù nella fossa in loco assai profondo / Giaceva a piè de l'assalite mura / Una gran massa di pantano immondo / E di fracido stabbio e di brutture, / quivi caddero entrambo, e andaro al fondo: / E d'abito mutati e di figure /. Tornar senz'altro danno a rivedere / L'almo splendor delle celesti sfere" (V, 11): „Jos, într-o groapă a locului în care / Zăcea

Efectul poantei, obținut aici la nivelul sextinei, este folosit de autor și pe dimensiunea unor secvențe epice mai ample. Adesea, finalul relatării aduce o răsturnare bruscă de planuri. Așa de pildă, în cîntul VIII, Soliman meditează asupra sinuciderii, hamletizînd pe dimensiunea locului comun. Textul pleacă de la modele ce pot fi recunoscute în *Gerusalemme liberata* (IX, 98) și în *Eneida* (X, 680—683). Încheierea, îngrămădind într-o singură strofă „cantitatea" de epic ce ar fi fost suficientă pentru un șir întreg de sextine, conferă scenei cu totul alt deznodămînt decît cel așteptat: opțiunea meta-

---

sub zidurile tocmai atacate / O mlaștină de zoaie și scursoare / Cu putrede gunoaie-amestecate / Aici căzură, deci, în adîncime: / Și-n hainele și mutrele schimbate / Se-ntoarseră să vadă, din belele, / Splendoarea vie a cerești sfere." Apoi, în comparația clasică a eposului homeric: „Non fu rapita mai con più fatica / Elena bella al tempo di badocco / Nè combattuta Aristoclèa pudica, / Al par di quella secchia da un baiocco. / Passata a Calatran fù la lorica / Si che nel ventre penetrò lo stocco, / D'un fiero colpo di Carlon Cartari, / Falciatore sovran dei macellari". (I, 48): „N-a fost răpită, dar, cu-așa oftică / Elena cea frumoasă-odinioară / Și nici Aristoclèa cea pudică, / Cum vadra prețuind paraua chioară. / Căci fu străpuns lui Calatran pieptarul / Și-n vintre îi pătrunse aprig fierul / Din mîndra lovitură-a lui Cartari / Carlon, care ucide măcelarii". În sfîrșit, efectele cele mai reușite se nasc în scenele de mișcare: „L'oste del Chiù, Zambon di Moscadéllo, / Facea tra gli altri una crudel ruina: / Una zazzera avea da farinello, / Senz'elmo in teste e senza capellina / Si riscontrò con Sabbatin Brunello, / Il primo inventor della salsiccia fina; / Che gli tagliò quella testaccia riccia / Con una pestarola de salsiccia" (I, 31): „Hangiu din Chiù, Jambon de Țuiculiță / Făcea în jur o strașnică ruină: / O coamă lungă-avea și o codiță / În loc de coif ori alte capeline / Cînd întîlni pe Sabbatin Brunello / Care făcuse-ntîi cîrnațe fine; / Ce-i reteză cea căpățînă creață / C-un cuțitoi, ce în cîrnați se-nvață"; sau în schema „clasică" a discursurilor: „Incominciò cosi de la sua sedia: / Messeri, io sono Marcel di Bolognino / Dottor di legea e conte paladino. / Il popol nostro è un popol del demonio, / Che non si può frenar con alcun freno: / E s'io non dico il ver, che San Petronio / Mi faccia oggi venir la vita meno" (II, 4—5): „Așa-ncepu, din locul de ședere: / Cinstiții mei, Marcel din Bolognino / Prea doct în legi și conte paladino / Mă știu, și-i îndrăcit în rele / Al nost norod, să ascultați la mine: / Iar de vă mint, damblaua să mă ieie / Și-mi deie-n cap acela dintre stele.", pentru a epuiza și regimul enumerărilor, atît de copios exploatat în *Țiganiada* (XII, 65): „Che Betto e Pepe e Ciancio e Lello / E Tile e Mariotto e Cecco e Bino / E'l Miccia d'Ercolan Montesperello / Vi restar morti e Cittolo Oradino; / E prigioni Binciucco Signorello / E Mede di Pippon Montemelino; / E Fulvio Gelomio cadde di sella / Primo cultor de le natia favella" (VII, 34) etc.

Scanned with OKEN Scanner

fizică pentru sinucidere este înlocuită de o foarte înțeleaptă lașitate. Efectul este de un comic străveziu și burlesc:

Și era gata să să străpungă
Cînd unul dintre trimiși sosește,
Că-acuș nește cete vor s'ajungă.
Prin aceasta lui inimă crește
Și părăsindu-și gîndirea slabă,
Cătră Dunăre ia fuga-în grabă
(VIII, 1190)

Plecînd, deci, de la Tassoni, Budai-Deleanu utiliza acest sistem de producere a comicului într-un mod personal și nu printr-o imitație servilă. Referindu-ne acum la ceea ce a fost numit „registrul voltaireian" al parodierii — care presupune șarjă ironică, artificiozitate a comicului de situație, urmărind o persuasiune aproape didactică — putem spune că Budai-Deleanu nu parodiază decît rareori în registru voltaireian.

Preluarea unor procedee literare de la acest autor nu depășește nivelul clișeului, vizînd doar „o epicizare a cadrului". Ele apar, de pildă, în secvența cu care debutează cîntul IV, unde sfîntul Spiridon zărește din înaltul cerului lupta muntenilor cu turcii, urmată de un sfat al sfinților, ori în partea a doua a cîntului VIII, unde se narează episodul cu diavolul de la mănăstire. În rest, parodierea miraculosului epopeic, fie că e vorba de miraculosul creștin ori de miraculosul magic, rămîne mereu una de tip tassonian, în sensul discutat mai sus. Foarte adesea, ea se exersează asupra unor modele pe care le deformează la modul burlesc, de unde și originalitatea artistică pe care o evidențiază.[42]

---

[42] Astfel, raiul este o travestire burlescă a descrierii pe care o regăsim la Ovidiu (*Metamorfoze*, I, 100—108), completată cu imagini din Hesiod (*Lucrări și zile*, v. 115—117) și Strabo (*Geographica*, XI, IV, 2—3), ca grădină sau parc suspendat în eter, deasupra pămîntului; călătoria de inițiere a lui Parpangel este o travestire a călătoriei lui Eneas, din *Eneida*, în care cuvintele cu care-l întîmpină sfîntul Petru, la porțile raiului, parodiază textual modelul vergilian (cf. VI, 388—390), în vreme ce scena fîntînii dezvoltă un episod corespunzător (cf. VI, 851—853); în sfîrșit, topografia iadului pleacă de la surse de același tip, pentru descrierea dracilor putînd fi indicate modele ariostești (*Orlando furioso*, XXVI, 31), pentru conciliul infernal fragmente din Tasso (*Gerusalemme*, IV, 2—10) ș.a.m.d.

Scanned with OKEN Scanner

4. Am subliniat mai sus inexistența unui plan al miraculosului propriu-zis în *Țiganiada*. Faptul reiese, conform opiniei noastre, din incompatibilitatea modului în care planul miraculosului a fost definit cu atitudinea deistă a cugetătorului în fața problemelor existenței și e vizibilă, în text, prin permanenta parodiere burlescă a unor modele [43].

În fața cercetării se ridică astfel una din cele mai spinoase probleme cu care s-a confruntat istoria literară în cazul acestui autor: definirea tipului de lectură căruia i-a fost destinată lucrarea, ca text, și înțelegerea adecvată a mesajului pe care ea îl transmite.

Ni se explică, în *Epistolia închinătoare*, de către Leonachi Dianeu, că *Țiganiada* „nu este furată, nici împrumutată de la vreo altă limbă, ci chiar izvoditură noao și orighinală românească" [44]. Totuși, în ce fel trebuie s-o citim nu ne spun nici această prefață „travestită" și nici comentariile generoase ale lui Mitru Perea. Cum vom vedea în continuare, opera întreagă este însă construită printr-un permanent joc între a dezvălui și a ascunde, echivalent cu o diversiune analogă celei cantemiriene, din *Istoria ieroglifică*. Nu se poate deci ca autorul să nu fi avut în vedere și un unghi privilegiat, din care acest joc se limpezește. Așa cum spuneam, încă din cîntul I inserția citatului în text trimite la un „original". Cu toate acestea, pentru a-l descoperi, cititorului i se cere o cultură clasică foarte întinsă. Iar o asemenea cultură în primul rînd lectorii de la subsol nu au, deși comentariile lor vizează direct sensurile transmise.

Pe scurt, departe de a avea doar o funcție decorativă sau acel rost informativ pe care-l întruchipează, în aparență, Mitru Perea (lucru prea puțin observat în literatura de specialitate), apariția comentatorilor de la subsol constituie, din punct de vedere artistic, un adevărat avertisment literar. Ei impun mereu cititorului adevărat să înainteze cu precauție în lectură, întotdeauna atent la o posibilă interpretare eronată. Pentru că, repetăm, tot ceea ce „să întîmplă" la etaj este reluat, în subsol, de un adevărat cor al cîrcotașilor. Iar aceștia, privind lucrurile din cele mai

---

[43] Procedeul e semnalat și de Savin Bratu, *Locul „Țiganiadei" în istoria ideologiei noastre literare*, în *Limbă și literatură*, XIII/1967, p. 40.

[44] Ion Budai-Deleanu, *Opere*, p. 7—8.

Scanned with OKEN Scanner

neașteptate poziții, se miră, laudă (lucrul cel mai suspect), se prefac a fi înțeles, blamează, se entuziasmează, fac fel și fel de supoziții, într-un cuvînt, epuizează aproape integral posibilitățile de interpretare *eronată*. Citirea succesivă a textului și a comentariilor transformă înțelesul lecturii — subliniem, al lecturii — într-o adevărată „comedie filologică", cu totul diferită de aceea care apare în cazul pseudoeroicului și care are în vedere un efort de comicizare. Ceea ce în pseudoeroicul renascentist ori în eroicomicul clasic era un efect comic obținut în complicitate cu cititorul, devine acum un mod de a deschide o „problemă a cititorului", situînd tranzitivitatea literară undeva la jumătatea drumului dintre text și comentator.

În fine, dacă vom face și un examen strict al textului, rolul cu totul deosebit pe care-l joacă *topos*-ul „cititorilor" neavizați în constituirea și în transmiterea unui mesaj literar poate fi dovedit chiar cu relativă ușurință. Căci apare, în *Țiganiada*, cel puțin o situație în care artistul „s-a deconspirat". Astfel, după cum se știe, există și comentarii — mai rare — care ne informează asupra „imitării" unor poeți clasici, cea mai semnificativă situație fiind aceea în care, mărturisind un model, autorul ne comunică și contextul referențial al citatului: „Aceasta a împrumutat-o poetul nostru de la Virghil, unde să zice: *Quid miserum, Enea, laceras ... nam Polydorus ego*. Erudițian." (IV, 109, cf. *Eneida*, III, 41—45: Quid miserum, Aenea, laceras? jam parce sepulto !" și urm.). În cîntul al optulea, însă, printre comentatorii familiari ai scenei pe care se desfășoară ademenirea călugărilor de către diavol (Idiotiseanu, Onochefalos, părintele Evlaviosu, părintele Disedemonescu, Mustrul ot Puntureni) apare și unul nou, care acționează numai pe dimensiunea acestei secvențe epice a poemei. E vorba de *Micromegas*. Comparînd numele acestui nou comentator cu cele întîlnite anterior, sare în ochi că, în vreme ce primele realizează, sub aspect onomastic, o șarjă satirică, acesta se sustrage procedeului, păstrîndu-se într-o suspectă izolare. Ce se poate spune despre el? *Micromegas* este titlul unei povestiri de *Voltaire* iar etimologic numele reunește, prin oximoron, pe gr. micro = „mic" cu megas = „mare", în sens ironic (fapt indiferent, în fond, pentru textul *Țiganiadei*). Prin urmare, dacă ceilalți comentatori pot dezvălui, în cuvîntul lor, sursele parodiate

Scanned with OKEN Scanner

sau marja de eroare a interpretării, *Micromegas* nu se justifică decît ca o indicare a sursei, *prin el însuși*. Căci episodul tratat în text este inspirat chiar din Voltaire. Cititorul trebuie să se descurce singur; aici el nu mai are nici o călăuză.

Echivalînd cu o adevărată „descoperire a procedeului", pentru a folosi cuvintele lui Boris Tomașevski [45], rostul cu care apare în text cuvîntul *Micromegas* e de natură să clarifice întregul sens al comentariilor „personarisite". *Cititorul pe care-l sconta Țiganiada era, de fapt, un individ avizat, care cunoștea la fel de bine ca și autorul literaturile antice și pe cele moderne, fiind capabil să sesizeze cu ușurință sensurile ascunse. Întreaga sarabandă grotescă a ifoselor de la subsol nu putea deci decît să-l distreze iar completările riguroase ale lui Mitru Petrea să-l introducă într-un spațiu de ilaritate totală.*

Dacă lucrurile stau așa, *Țiganiada* trebuie apărată de interpretările care o deformează. Departe de a fi, cum s-a spus, un poem eroicomic, care surprinde comicul în cadrul eroicului, epopeea e, de la un capăt la celălalt, un clocotitor hohot de rîs, expresie a maximei gratuități pe care se întemeiază cîteodată comicul ca atitudine față de existență. Tocmai de aceea, dacă dorim să descifrăm și structura de adîncime a epopeii, înțelesul ei tranzitiv ființează exact sub masca unei relații paradoxal-irelevante între divin și profan. Amînată mereu, prin introducerea unor tot alte și alte planuri miraculoase (care se dovedesc, într-o ordine previzibilă, la fel de trucate), dimensiunea autentică a divinului se constituie abia în final. Iar acțiunea principală concepută în ordinea epicului este absurdă, deoarece „marșul" solemn al țiganilor, printr-o împărăție a lumii trecătoare, nu e un marș către fericire.

---

[45] „În cadrul unei literaturi care apelează la dezvăluirea procedeului trebuie să remarcăm lucrările care dezvăluie un procedeu *străin*, tradițional sau specific pentru un alt scriitor. Dacă dezvăluirea procedeului va fi realizată într-o interpretare comică, rezultă o parodie" (în *Teoria literaturii*, ed. cit., p. 284). Sau: „sesizarea unui procedeu mascat de autor provoacă o impresie comică ce nu avantajează deloc lucrarea. Prevenind aceasta, autorul își dezvăluie procedeul" *(ibidem*, p. 285; evident, sensul pe care îl are aici cuvîntul *parodie* are alt înțeles decît acela pe care l-am definit noi, tehnica „dezvăluirii procedeului", în registru comic, fiind asimilabilă *parodierii*).

Scanned with OKEN Scanner

În realitate, ţiganii intră fericiţi pe poarta cîntului întîi şi tot aşa părăsesc scena. Vîrsta „copilărească" a acestei nemaivăzute etnii, aflate la aurora Istoriei, este edenică, paradisiacă. Fericirea anistorică a ţiganilor este o stare funciarmente perpetuă, o formă garantată a inocenţei colective, un „vis". Solemnitatea plină de convingere a pasului de defilare, ordinea triumfală a încolonării sugerează, încă din cîntul întîi al poemei, deplinătatea sublimă a faptei, „în sine şi pentru sine". Ţiganii intră „voioşi" în Război şi-n Istorie, conduşi de mirajul unui grandios festin mănăstiresc, închegat, în sens „integralist", din fastuoase viziuni onirice, în care se acumulează, fără oprire, mormane de obiecte digerabile, concurînd, prin dimensiuni, formele de relief. Tot ce săvîrşesc ţiganii, în întregul poem, departe de a fi determinant de voia cuiva din afară, izvorăşte dintr-o unică seninătate perfectă, specifică beatitudinii.

Din orice perspectivă am privi lucrurile, nimic nu poate induce în ţigănie optimismul ei fecund şi universal. Sinchisindu-se prea puţin de lipsuri şi de condiţia socială hilară pe care o evidenţiază, în întreaga „Ţiganiadă" ţiganii sînt şi rămîn fericiţi. Şi rămîn fericiţi numai aşa cum sînt. Universul „Ţiganiadei" presupune, aproape cu necesitate, un „rai".

5. Să examinăm cele observate mai sus dintr-o perspectivă ceva mai apropiată de text, pentru a şi argumenta respectivele afirmaţii.

În strofa a treia a cîntului întîi sîntem anunţaţi, pe dimensiunea invocaţiei către muză, despre sfîrşitul trist şi „imprevizibil" al tentativei de organizare a unui stat, cauzat de intervenţia unor forţe răuvoitoare. „Însă toateaceste să făcură/ Prin dimonească amegitură". Şi, într-adevăr, în cîntul ultim, Urgia bate din palme la vederea zarvei dintre ţigani şi-i sugerează Războiului să facă „o şozie" (10), motiv pentru care acesta sare-n „cotigă" şi pleacă în grabă spre pămînt, întovărăşit de un întreg cortegiu al relelor (după care urmează binecunoscuta păruială). Ce doresc să aibă însă ţiganii într-un stat? Ce sînt dispuşi să facă pentru a-l avea?

E vorba, mai întîi, de nişte vechi aspiraţii, vizînd ceea ce ei numesc o „ţărişoară", adică un teritoriu pe care să fie stăpîni numai ei, plin de case, vite, ogoare şi, mai ales, de

Scanned with OKEN Scanner

mese (!), la care să se poată așeza în timpul îndelungatelor zaiafeturi, închinînd paharele pline. Parafrazîndu-l pe Alexandru Ciorănescu, dintr-o foarte plastică formulare, e vorba, prin urmare, de viziunea unei țări în care „legea e inutilă", pentru că „gratuitatea și abuzul formează legea" [46]:

Noi țiganii să-avem țărișoară! ...
Unde să him numai noi dă noi! ...
Să-avem sate, căsi, grădini ș'ogoare
Și dă toate, ca ș'alții, mai apoi?
Zieu! privind la lucruri așa rare,
Ca cînd treaz fiind, aș visa-îm pare...
(I, 33.)

sau:

Că fără dă rînd nu-i nice-un bine!
Căsi apoi să ne facem și mese,
Cum au ș'alalte neamuri vecine;
Să ședem cu-a noastre jupînese
La cumîndări, zăiéturi ș'ospețe,
Închinînd cu păharăle-istețe.
(I, 41.)

Și iată ce vor ori sînt capabili să facă țiganii. *Primo*, să defileze pe dinaintea lui Vlad, lucru la care se învoiesc cu dragă inimă. *Secundo*, să meargă în tabăra de la Spăteni, părăsind locul de adunare aflat între Alba și Flămînda, pentru care pun însă două condiții. Cea dintîi o formulează Gogoman:

Rugăm dar pă măria-sa foarte
Ca să ne dee pă drum v'o pază,
Ori oșteni ce n-au frică dă moarte
Sau și haiduci cu groaznice-obrază,
Ca la primejdie să ne-ajute;
Dă-ar hi măcar numa doao sute!
(I, 110.)

iar cea de a doua e dezlegarea pe care o imploră Ghiolban (la care Avèl exclamă: „Ahăsta mi-i sfat, ahasta-i minte !...").

---

[46] *Utopie : Cocagne et Age d'or*, în *Diogène*, 75, 1971, p. 97—98.

Deci:

„Să trimeată vodă pe-un vechil
Care să-aşeze ca să nu hie
Până la Spăteni mai mult de-un mil;
Apoi să ne dee slobozie
Dă-a face trii hodini cîte-odată..."
Aici voroava lui fu curmată.

Căci Avèl striga din gura toată!
„Ahăsta mi-i sfat, ahasta-i minte!..."
De-aci toată mulţimea-adunată
Lăudă sfat şi vorbele sfinte,
Şi cu toţii-împreună-aşezară
Solii să pornească pînă-în sară.

(II, 11—12.)

Evident că, la un prim atac turcesc (simulat de Vlad, împreună cu un pîlc de oaste), ţiganii vor depune armele şi vor cere clemenţă, însă o clemenţă meritată întrucît, spun ei, au fost obligaţi să ia calea războiului, hotărîrea nefiindu-le în concordanţă cu aspiraţiile:

Domnilor turci! deh, fie-vă milă
Dă ţigănia noastră săracă!
Că zieu! nu dă voie, ci dă sîlă,
Ca mai rău doară să nu petreacă,
Au trebuit armele să-îmbrace
Neavînd dă nevoie ce mai face!

Tot Vlad Vodă e-ahăstor dă vină,
Numa Dumnezieu lui să plătească,
Căci el ne-au băgat în hastă tină,
Dar'viţa noastră ţigănească
Cu toată lumea trăieşte-în pace
Şi zieu că bătălia nu-i place.

(V, 31—32.)

În sfîrşit, derutaţi mai ales de faptul că turcii nu sînt întotdeauna turci, ţiganii hotărăsc să se bată cu ochii închişi iar noaptea să-şi pună străji, folosind parola „baros", ca răspuns la: „stăi! care-i măi". Cu toate acestea, pentru ei zodiile nu se vor dovedi propice nici de astă dată, deoarece,

Scanned with OKEN Scanner

din prima noapte, un urs îl sperie pe Drăgan, care păzea cocoțat într-un măr pădureț, făcîndu-l să leșine și să-i cadă ursului „tocma-între spete", ceea ce produce un prim răcnet (al ursului), care alertează tabăra, după el urmînd un al doilea răcnet, scos de Drăgan, care, în fuga ursului, rămăsese aninat în niște crengi. Acestora le succed, cu o foarte sugestivă rapiditate, răcnetele scoase de Călăban și de celelalte străji, rămase tefere, totul culminînd cu o cumplită hărmălaie, în toiul căreia, ursul, care sbierase primul, îl găsește pe Șuvel dormind în picioare, motiv pentru care acționează într-un sens ce frizează „reinstaurarea păcii":

Și luîndu-l frumușel în brață,
Așa-l strînsă la sine de tare,
Cît nici putu zice: „Stăi, măi! Care!".
(VIII, 39.)

Tot așa, sub un unic consemn (al lipsei de vedere) sînt redimensionate, pe mai departe, lupta cu osmanlîii ori aceea cu diavolii transformați în turmă de boi, ultima mare aventură a țiganilor fiind reprezentată de descoperirea taberei părăsite de turci, de unde pleacă deplin „încredințați" de eroismul de care au făcut dovadă, într-o ambianță caracteristică:

Dar chiotul pe cale și sfada
Un mil de loc să auzia împregiur,
Căruțele răsunînd dur! dur!
(VIII, 74.)

Situația pare să fie cît se poate de clară, deși, pe măsură ce ne apropiem de sfîrșitul poemei, apar o serie de incertitudini, pe care nu le putem ignora. Sînt oare țiganii într-adevăr fricoși, așa cum s-ar părea din cele de mai sus? Reprezintă ei doar un simbol al umanității informe, condamnate, fără drept de apel, de Istorie? Răspunsul la aceste întrebări nu îl vom putea afla decît examinînd și alte cîteva chestiuni și mai ales avînd tăria să nu ne lăsăm amețiți de adevăratul „vîrtej silogistic" în care se ascunde înțelesul propriu-zis al fiecărei expuneri referitoare la formele de organizare statală.

Căci, puși într-o situație în care nimeni n-a mai fost pus (în adevărata istorie), aceea de *a delibera* asupra formei

de organizare socială, țiganii se sforțează să facă un lucru neîntîlnit, adică să dea „un corp" ideilor, să le identifice cu realitatea. Or, rezultatul, previzibil în oricare ordine de idei am încadra chestiunea, nu poate fi decît o strașnică păruială, păruială în care, însă — *nota bene* —, identitatea etnică se estompează, pierzînd importanța avută anterior, în determinarea reacțiilor specifice ale șatrei, caracterizate prin delațiune și lașitate. Țiganii nu se bat pentru că nu-și pot înfrîna „impulsurile egoiste", ci pentru că nu suportă tirania, la modul absolut:

Drept aceasta, ori sîngura lege,
Ori nime-altul să ne stăpînească.
(XI, 50.)

Iar aceste versuri, care se strecoară ca un adevărat leitmotiv, printre rînduri, în fiecare din cele trei „referate" teoretice dinspre sfîrșitul poemei, transformă înțelesul palmei date de Tandaler, la începutul cîntului al XII-lea, lui Sfîrcu, într-un simbol al violenței cu care debutează întotdeauna încercarea de asumare a unor prerogative dictatoriale:

Na! Sfîrcule! (zisă), -ahasta-ți hie
Pănăună-altă dă-învățătură;
Iar' cînd oi ajunge la domnie.
Nu-ți va rămînea nici un dinte-în gură!...
(XII, 24.)

Așa încît rostul băii de sînge, care urmează, nu decurge din prezența sau absența unei divinități tutelare, cu atît mai mult din „șozia" pe care și-o propune Războiul, ci exact din ceea ce spune același Sfîrcu, provocînd reacția instantanee a grupului de luptători:

„Hăi, măi! Cine-ți dede-aha putere
(Sfîrcul strigă de după spate)
Să ne batjocorești, Tandalere!...
Așa prost și fără dă dreptate?
Că n-au sosit încă-aha clipită
Ca să cerem de la tine pită.

Scanned with OKEN Scanner

Ne rugăm foarte mării-tale
Să-ți mai cruți ha trufă timpurie
Ș'apregimea ha fără de cale,
Că-încă nu ești domn în țigănie!
Și nici vei hi, te poți încrede;
În zădar pofta ți să răpede!"

(XII, 21—22.)

După cum s-a putut vedea, credem, din cele de mai sus, uciderea lui Tandaler nu reprezintă, în poem, decît uciderea rituală a tiranului, în vreme ce jertfa de sînge adusă de țigani răscumpără întreg „pesimismul" istoric al gînditorului iluminist, pentru că ei apără astfel, la modul biblic, adică jertfindu-se, însăși ideea de libertate. În numele acestui crez, creatorul pune în mișcare un vast spectacol, în care gratuitatea e vecină cu tragicul. Un mare cumul de imagini sugerează, ca într-un balet sinistru, că, de fapt, cîmpurile de luptă pe care s-a făcut istoria, aceea care nemurește numele tiranilor, nu sînt decît cîmpuri de măcel. Aici se întretaie urletele celor răniți (în cele mai ciudate locuri) cu solemnele-fraze-memorabile ale celor-ce-și-căsăpesc-cu-seninătate-adversarii. În orchestrația icnetelor care străbat văzduhul, ritmate de mînuirea fără zăbavă a armelor, de la cociorve și furci pînă la rude de șatră, combatanții nu fac decît să își înfigă, cu o furie absurdă, tot felul de obiecte ascuțite în trupurile făcute pentru altceva decît pentru masacru și care tresaltă sub percuția cotropitoare.

Dar nu numai atît. Imaginile proliferează, gratuitea devine enormă. Capetele plesnesc cu cea mai mare ușurință, asemenea unor „nuci" ori fructe coapte, brațele sînt secționate instantaneu, sub briciul sidefiu al armelor scoase cu mînie din teacă, hainele de pe cei aruncați cu putere la pămînt crapă, dezvăluind fiziologii indicibile. Prin aer vîjîie, ca-ntr-o avalanșă, prunci nevinovați, izbindu-se de piepturi pline de sudoare, răcnetele celor loviți fără veste se transformă în răgete indubii, evoluînd pe registre înalte, combatanții taie unii în alții ca-n „clisă", ca-n „ciuperci" ori ca în „plăcinte". În fine, nasurile, mîinile și urechile își părăsesc locul obișnuit, într-o avalanșă „necugetată", posesorii lor se rostogolesc la pămînt ori hăpăie stupid aerul din dinții rămași fără buze, baroase herculeiene frîng delicate articulații lom-

Scanned with OKEN Scanner

bare iar capetele, despărțite de trup, plutesc, asemenea unor ceaune întoarse, în belți însîngerate [47]...

Or, ce mai rămîne din „dimonească amegitură" de la început ne dăm seama abia acum. Înțelesul final pe care-l transmite epopeea are grandoarea mimată a unui bluf. Iar de acesta e greu să ne despărțim: Istoria înseamnă sînge, un ocean de sînge, cîtă vreme țiganii au nevoie numai de un „rai", însă de un rai al lor, cu totul diferit de al celorlalte popoare, un rai în care Istoria nu trebuie să încapă. Căci destinul țiganilor este destinul libertății, cea care aduce pe pămînt raiul străin al religiilor, în virtutea unui drept după care numai pe pămînt și în ordinea naturii totul e sacru, așa cum e însăși fericirea.

Împărații, spune Budai-Deleanu, atunci cînd iau puterea, o strămută rapid în tiranie, popii se servesc de religii pentru a declanșa războaie sîngeroase, cei buni sînt învinși de cei răi, valorile sînt calpe. Iar înțeleptul, care a rămas singur, are în față problema propriei sale vieți: E mai bine să intre în posesia conștiinței răului, care brăzdează fruntea de gînduri, umilind pînă și ultima speranță de fericire? Sau nu? Or, posibilitatea acestei alternative sugerează cu limpezime un singur răspuns.

---

[47] Scena poate fi însă expusă și altfel, fără ca acest lucru să însemne, după cum vom vedea, că e vorba de o tratare eroicomică, dată fiind calitatea de tot joasă a registrului în care se desfășoară. Astfel, Tandaler taie-n dușmani ca odinioară Ahile (*Eneida*, V, 806), Corcodel este deplîns de învingătorul său, Parpangel, ca-n *Iliada* (II, 858—861) sau *Eneida* (IX, 326—328), prin amintirea faimei de prezicător, Bălăban moare auzind cuvinte spuse de Eneas (*Eneida*, X, 829—830) și de Ahile (*Metamorfoze*, XII, 80—81), Bumbu îl înfruntă pe Tandaler după ce-i amintește faptele de vitejie din trecut, deci tot așa cum le-au fost aduse aminte cîndva tinerilor ahei, Purdea jucînd rol de Nestor (*Eneida*, VIII, 560—568), în sfîrșit, tot Bumbu se repede pe urmele lui Tandaler asemenea lui Paris, în vreme ce, ca un taur înfuriat (*Georgica*, III, 232—234), acesta îl atacă pe Buta, strigîndu-i: „Feri!, dă ții să mai mînci mămăligă!" (XII, 86). Or, modul în care ne sînt înfățișate toate acestea (ca și forma confruntării dintre Ganfir și Papară, cu aluzii directe la lupta dintre Paris și Menelau, din scena în care Paris îl prinsese pe cel de al doilea de creasta coifului, rupîndu-i astfel cureaua de sub bărbie pentru a rămîne cu coiful în mînă, scenă care, în textul românesc culminează cu un: „«Lasă-mă dă păr» Strigă Păpară. / «Lasă tu-întîi», zicea Ganfir"; II, 72), ține, cu claritate, de domeniul burlescului; pentru că nu produce impresia de divergență drastică între un conținut (inferior) și o formă (înaltă), ci pe aceea de formă profundă deformată de un conținut.

Scanned with OKEN Scanner

El e „libovul" țigănesc, mai mult sau mai puțin „sînt", ocrotind imensa masă cîmpenească a șatrei, unde nimic nu e de prisos: Ștergarele așternute pe iarbă dispar sub îngrămădirea cantităților de carne friptă, mădularele rumenite se transformă în adevărate forme de relief, brăzdate de rîuri de alimente lichide ori de șipote de băuturi tari, năzuind, delicate, spre oglinda aurie a lacurilor cu vin. E un loc în care porcii zac, ca-n imaginația celui mai flămînd măcelar, transformați în garduri de cîrnați (împletiți, cu dragoste, pe după parii unor imense intestine terminale, revitalizate în alcătuirea tumefiată a caltaboșilor). E „carnea" unei geografii în care drumul și natura liberă te întîmpină cu o aceeași indestructibilă bunăvoință: pe garduri zac, în neorînduială, vrafuri de plăcinte calde, proptelele lor sînt alcătuite din spete afumate iar de pe ramurile copacilor atîrnă, visîndu-se, covrigi și colaci edenici. Un noroi de mămăligă se dospește, surd, pe marginea rîurilor, în care curge lapte și-n care se varsă pîraie de unt. Iar de pe înălțimi, dintre stînci de zahăr candel, ochiul poate întrevedea cum pornesc, domoale, obcine de caș, se rotunjesc mameloane de slănină ori se despică, abrupte, suhaturi de brînză.

Șarjînd pînă la limita de sus, toată filosofia, spune Budai-Deleanu, stă în „pîntece pline", întrucît chiar antropologia cea mai „lămurată" a lui Aristotel se bazează pe „vin, carne și pește", tot așa cum lumea ideilor și muzica sferelor lui Platon au prins viață de-a lungul a nenumărate ospețe, la care „se mîncă" și se bea „domnește", chiar și Homer scriindu-și *Iliada* „pe la nunți". Și, cum de la „mîrșavul ajun" nu purcede „nici un lucru bun", libațiile bahice fiind mai mult decît permise, lacul chihlimbariu al raiului își poate vărsa peste toți, printr-o „dumnezeiască" bunăvoință, licoarea binefăcătoare.

Tot cam în același teritoriu paradisiac ar putea fi situat, la o adică, chiar și tronul Afroditei, pentru că, în nici o pagină din *Țiganiada* nu vom găsi nimbul apoteotic și „civilizat" pe care-l aruncă asupra femeii cavalerismul renascentist. Iar „versul" care cuprinde alegoria vînătorii, un fel de nouă *Cîntare a cîntărilor*, cum l-a numit Al. Piru, este, în acest sens, și foarte edificator. „Tînărul vînătoriu", cel de mult „fără sporiu", intră în „lăcașul" din „desiș" într-o deplină uitare de sine, printr-un gest înflorind parcă de la sine, într-un balans repetat și irezistibil, concretizat

Scanned with OKEN Scanner

de orchestrația constructivistă a alunecării: „Haida, hăi, căpăi! hai la la, hăi, hăi!" (IX, 32). „În rai" în acest caz se ajunge printr-o mișcare de du-te vino, în care se confruntă timiditatea și cochetăria cu o virilitate insidioasă, obliterantă. Iar ceremonialul se va epuiza într-un fel de tam-tam de chiuituri debordante, evoluînd în crescendo, finalul putînd fi sugerat doar de răspunsul pe care îl primește Parpangel de la ecou, „fata cea pădurănească", în subtila redundanță a unui nechezat de armăsăroaică („Iha: eu!", IV, 79).

Pot dori deci țiganii să iasă dintr-un asemenea rai, să-l părăsească, adică, săvîrșind „păcatul originar"?

Răspunsul e evident negativ. Dar el nu e dictat numai de vîrsta paradisiacă în care țiganii sînt incluși, ci și de valorile care au făcut-o să se perpetueze. În realitate, țiganul se dovedește viteaz și nu se teme de moarte, însă doar atunci cînd i se vizează condiția, atunci cînd e amenințat în acel drept al inocenței (păstrate în afara Istoriei) ce înseamnă și a ucide fără milă Tiranul.

Prin urmare, examinînd lucrurile dintr-o perspectivă integratoare, dar încercînd să legăm *Țiganiada* și de tradițiile literare al eposului comic, urmărite mai sus, concluzia finală la care ajungem nu poate fi decît aceasta: În realitate, așezat sub semnul conjuncției irelevante între un transcendent demonetizat și o acțiune absurdă, subliniată printr-un imens bluf, organizat pe planul valorilor, demersul epic fundamental al poemei trimite, printr-o formulă de amînare identică cu aceea a epopeii burlești, spre un înțeles imprevizibil al tranzitivității formei literare parodiate.

E vorba de idealul etico-artistic al unei lumi a ROMILOR DIN RAI, antipod al umanității eroice. Existența sa ne conferă singura perspectivă din care poemul lui Budai-Deleanu poate fi într-adevăr apreciat, în sens integral, drept cea mai valoroasă construcție literară a culturii române de pînă la Eminescu.

6. După cum s-a putut, probabil, prevedea, toate acestea nu se întîmplă, însă, decît pentru că *Țiganiada* nu este o epopee eroicomică, ci, prin excelență, o epopee burlescă.

Astfel, dacă recapitulăm cele observate prin examenul exclusiv al formei artistice, putem afirma că, plecînd

de la o invocație către muză care nu este aceea din *Iliada*, *Odiseea* ori muza din *Batrahomiomahia*, ci muza îmbrăcată în haine lăutărești a lui Scarron, așadar de la un registru comic *deja* constituit, autorul nu instituie o „discrepanță drastică între conținut și formă" (Karel Krejčí), ceea ce echivalează cu o „descoperire a procedeului", cu o mărturisire de principiu [48].

Mai apoi, prin introducerea unui al doilea text, reprezentat de comentariile de la subsol — al cărui rost se deduce progresiv, prin caracterologia indivizilor concepuți în calitate de lectori — autorul creează, cu bună știință, un indice de „reflexivitate" inter-textuală, deschizînd, pentru cititor, *o problemă a lecturii*, prin care atrage atenția că trebuie să se țină cont de toate posibilitățile de eroare. În chip concret, e vorba de aceea, că, spre deosebire de „comedia filologică" tradițională, care se juca (la subsol) doar în intenția de a suplimenta efectul comic, acest al doilea text are menirea de a exclude atît *buchisirea mecanic fidelă* (Onochefalos), cît și *ifosele de erudiție filologică* (Eruditian, Filologos), *ignoranța determinată de lipsa culturii poetice* (Idiotiseanu), *incapacitatea de a disocia între un univers al ficțiunii și acela al realității* (părinții Disdemonescul, Evlaviosu, egumenul de la Cioara, popa Nătăroi din Tîndarînda) ori *o multitudine de alte erori*, transmise printr-o adevărată *galerie*

---

[48] Putem compara, în acest sens, invocația către muză din *Le Lutrin*, și strofa cu care începe cîntul I din *Țiganiada*. „O, toi qui, sur ces bords q'une eau dormante mouille, / Vis combattre autrefois le rat et la grenouille; / Qui, par les traits hardis d'un bizarre pinceau, / Mis l'Italie en feu pour la perte d'un seau", în traducerea noastră: „O, tu, care pe țărmul ce apele îl moaie, / Văzut-ai crunți pe șoareci și broaștele-n bătaie / Și puseși cu-ndrăzneala unui bizar penel / Italia în flăcări, pentru un vas mișel", față în față cu: „Musă ce lui Omir odinioară / Cîntași *Vatrahomiomahia* / Cîntă și mie, fii bunișoară". De ce înseamnă acest „bunișoară" (cu totul relativ) ne putem da seama și din contexte ca: „Dar ce-mi șoptești, musă, în urechie! ... / Cîntecul doară să-m fîrșesc? însă / Nu vezi tu cum Pegazul îmi strechie! ..." (II, 91), „Sus'muso! iar spre călătorie, / Că mult încă drum avem de-a mere" (III, 2), „Dar', ce mă tragi de guler, o musă! " (VI, 78), „Așa-i musa mea! de minte-ușoară, / Iar' de gură tocma ca și o moară" (VII, 15), „Hăi, dragă musă! iară te-apucă /(Pecum văd eu) strechea spulbărată" (IX, 22), „Dar'încătro rîvna te răpede / Din țigănie pînă în pustie / Dragă musă?" (X, 10). Familiaritatea cu care este tratată „sursa de inspirație" exclude, după cum se vede, în mod net, posibilitatea de a vedea în ea gravitatea mimată a eroicomicului.

Scanned with OKEN Scanner

de caractere, în care „ricoşeul" faţă de text este subliniat permanent (Criticos, Politicos, Adevărovici, Dubitanţius, Arhonda Supuseanul, căpitanii Alazonis şi Păţitul), *chiar şi în cazul enciclopedismului* (Mitru Perea) [49].

În sfîrşit, în consecinţa firească a celor de mai sus, lectura la care se pretează *Ţiganiada* nu este alegorică, în sens exclusiv, şi nici poetică [50], în mod unilateral, ci, prin excelenţă, o lectură de tip *avizat*, la îndemînă numai unui ins dispus să-şi asume un efort de re-creaţie în spirit ludic, plecînd de la un mod de a vedea însăşi convenţia literară ca joc. Iar autorul e perfect conştient de şansa culturală a unei asemenea opere, lucru pe care îl mărturiseşte şi direct, atunci cînd afirmă că, dorind să se ridice dintr-odată pe înălţimile Olimpului, „unde e sfîntariul muselor", a căzut, totuşi, de acolo, împreună cu alţii, *însă nu în acelaşi loc*, ci „tocmai într-o baltă, unde n'auzii numa *broaşte cîntînd !*" [51] (s. n.).

---

[49] Raporturile care se instaurează între comentatori, atunci cînd dialoghează, întăresc acest efect, cu atît mai mult în situaţia în care unul din personaje atinge chiar sensul ce se doreşte transmis, dialogul funcţionînd ca un fel de test: „-Din aceasta să vede că Tandaler poftea să fie vodă, căci el întîi acum vorbeşte. Mîndrilă. — Dacă-i pentru întîia vorbire, prepusul mai bine cade pe Cucavel! P. Mustrul. — Aşa gîndesc şi eu! Onoch." (XI, 82 — nota). Or, Tandaler încearcă într-adevăr să se impună, dar, întrucît comentariul lui Mîndrilă o nimereşte adesea şi pe alături, totul devine suspect, chiar şi clarificările enciclopedice ale lui Mitru Perea stînd sub un semn al incertitudinii. Iar acest lucru este valabil aproape în toate cazurile, pentru că, în fond, utile sau inutile, comentariile sale descompun ritmul lecturii. Ele nu atacă, prin imparţialitate, adevăratul registru comunicativ, pe care atunci cînd Criticos, de pildă, îl surprinde (V. 2 — nota), Mitru Perea caută să-l acopere chiar, sub masca „înţelegerii nemijlocite" (V, 4 — nota).

[50] Un atare raport este conceput de Ioana Em. Petrescu, completîndu-l pe Dimitrie Popovici, prin ideea de „lectură a imaginii" (*op. cit.*, p. 188—191).

[51] *Prolog*, în *op. cit.*, p. 4. Dincolo de ideile iluministe pe care le conţin, inventariate, cu grijă, în literatura de specialitate (deşi nu se pot constitui într-o explicaţie a operei), atît *Prologul*, cît şi *Epistolia închinătoare* sînt traversate de un sentiment greu de definit. Fără a fi starea sufletească a romanticilor, constituită pe dimensiunea vagului metafizic (la Budai autoironia pleacă de la o luciditate raţionalistă, fără a avea nimic comun cu înţelesul romantic), acest sentiment, un fel de tristeţe cenzurată, pulverizează însă imaginea acelei *tranquilitas animae*, definită ca reflex al unei mai generale *tranquilitas ordinis*, de care vorbeşte Nicolae Balotă (în *Universul baroc la I. Budai-Deleanu*, în *Luceafărul*, XIII/1970, 6 (406), p. 8). „Treizăci de ani au trecut — spune autorul —, drăguţ Pereo!

Scanned with OKEN Scanner

Cum spuneam, disocierea registrului grav de tonalitatea burlescă poate fi, cu toate acestea, destul de greu realizată, dată fiind inexistența unui idiom cultivat al limbii în acea vreme. Însă proliferarea deosebită a sextinei „în poantă", care la Tassoni era un amestec de tonuri opuse, ori activarea aceluiași procedeu în sens larg, ca „așteptare amînată", pe dimensiunea unor secvențe epice ample, ne spun suficient despre direcția în care curge comicul, tot așa cum trimiterile la model, evidente pentru un cititor avizat, creează un spațiu de ilaritate mecanică, ori de cîte ori procedeul e descoperit.

În fine, la o astfel de lectură (firească pentru un contemporan ca Petru Maior, de pildă, și mai puțin pentru un Mitru Perea, care-i poate spune celui dintîi doar lucruri știute) dimensiunea miraculoasă a epopeii dispare, ceea ce rămîne fiind doar o imensă șarjă bufă, care ne poartă prin tot soiul de arcane trucate. Și aceasta în condițiile în care, cum spuneam, textul narat ca subiect nu e doar antieroic *(Le Lutrin, The Rape of the Lock)*, ci și absurd, pentru că

---

de cînd eu fui sîlit a mă înstrăina din țara mea" *(Epistolia închinătoare, op. cit.*, p. 5*)*. Iar o atare tristețe, alături de ironia care-o însoțește, sub masca zîmbetului, ni se par mai importante, în definirea personalității artistice a creatorului, decît eventuala conștiință a neputinței de a egala modelele Antichității și ale Renașterii. Leonachi Dianeu (și, prin el, Budai-Deleanu) e o sensibilitate în suferință, deosebit de reținută în expresia propriilor stări sufletești. *Țiganiada* pleacă tocmai de la o asemenea disimulare afectivă, singura în care se pot întîlni convingerile iluministe ale iozefinistului practicant, care așteptase o izbăvire națională și socială iluzorie (îmbătat de ideile de progres ale veacului), cu conștiința, tot mai puternică, a trecerii timpului, din care se poate salva doar proiecția în viitor a ceea ce nu s-a împlinit în prezent. În sfîrșit, această suferință în fața prezentului, devenit o dureroasă incertitudine, conduce și la o opțiune în ceea ce privește formele *monumentale* în care-și va construi opera de maturitate, barocul înlocuind arhitectura severă a „noului stil". Căci în spatele aparențelor constructive ori al competiției cu modelele, ne întîmpină o forță care tinde să discrediteze formele clasice în coea ce aveau monumental. Dînd preferință literaturii culte, de factură savantă, și disprețuind formele facile ale versului popular (D. Popovici, *Cu prilejul unei noi ediții a Țiganiadei lui I. Budai-Deleanu*, în *Almanahul literar*, II/1951, 3, p. 99), autorul creează malițios, difident, asociind dinamitarea burlescă a monumentalului tautologiei pulverizante a farsei: „Și fiindcă țiganii noștri *au fost* (s.n.) pînă acum, ba singuri sînt poeticii și muzicii românești *și rămîn* (s.n.) singurii izvoditori de stihuri pre limba aceasta, am socotit să-i povățuiesc cu o treaptă mai sus și mai aproape de poezia altor neamuri" (ap. *Ibidem*).

țiganilor li se propune o fericire pe care n-o înțeleg și de care nu au nevoie.

Căci înțelesul epopeic pe care-l transmite *Țiganiada*, ca mesaj literar, se întreține din relația burlesc-irelevantă între divin și profan, privind într-o unică direcție, spre lumea **romilor din rai**, ca antipod al umanității eroice.

Cu toate acestea, se cuvine, credem, a aminti că, după o mulțime de alte interpretări, ar exista, în poem, și o acțiune eroică propriu-zisă, de care n-am vorbit pînă acum. Cum s-a putut sesiza din toate cele afirmate mai sus, noi n-am ignorat cu totul „existența" sa și nici pe cei ce o teoretizează. Totuși, obținută mai degrabă prin redimensionarea literară a ideologiei iluministe, în care textul realmente „plutește" (dar care, la limită, este introdusă acolo tot pe baza unei norme a *decorum*-ului baroc), conceperea respectivei acțiuni, nu poate decurge — și spunem acest lucru în mod deschis pentru întîia oară — dintr-o analiză adevărată de text și, cu atît mai puțin, dintr-un examen care are în vedere natura reală a faptelor pe care poemul le vehiculează. Sîntem convinși de aceasta deși, fiind emisă de Dimitrie Popovici, aserțiunea pare a se fi transformat, azi, într-un fel de element-cheie al comentariilor critice ale *Țiganiadei*, de la manuale la tratatele academice. Să ne explicăm.

Dacă privim epopeea în întregul ei, putem observa ușor că, într-un fel, Vlad e cauza absolută a întregului poem. El declanșează conflictul în clipa în care promite țiganilor „țară". *Zîmbetul* cu care întîmpină, însă, cea dintîi cerere a acestora, în cîntul I (formulată de Gogoman, care pretinde un număr de 200 de soldați pentru a-i întovărăși pe țigani pînă la Spăteni), creează o nedumerire: din moment ce Vlad cunoștea atît de bine neputința respectivei etnii de a înțelege rosturile acțiunii istorice, pentru ce a mai încercat să-i schimbe condiția și, cu atît mai mult, de ce a încercat să se folosească de ea în război, cînd tot nu i-ar fi putut fi de nici un folos? Tot așa, privind din perspectiva poemului ca întreg, de ce chiar narațiunea întreține nedumerirea? Oare nu se vede clar că, în poem, cu o singură vagă excepție (cînd, pentru a se distra, îi pune pe țigani la încercare *prevăzîndu-le reacția*) domnitorul nici nu le cere acestora să-

vîrșirea unor fapte de arme, totul limitîndu-se la un drum, între două sate?

Pe plan psihologic, așadar, avem, în chiar construcția esențială a *Țiganiadei*, o adevărată enigmă, ce stă la baza întregului poem.

Or, căutînd să-i dezlegăm înțelesul, singura perspectivă fertilă ce se poate întrevedea este tot „deschiderea" epopeică a burlescului. Căci, „încercînd" să se servească de țigani, Vlad declanșează, cu bună știință, un eveniment absurd.

El încearcă să opună evenimențialului haotic ce stăpînește lumea singura formă de existență umană care, pe acest ocean al nimănui, ține pe linia de plutire corabia fericirii. El caută, de fapt, un corespondent pentru propriile inițiative (care înseamnă sfidarea destinului), dedesuptul unui cer fără orizont, perfect conștient că întreaga sa acțiune este, în sens eroic, absurdă. Făcînd prin întregul comportament dovada unei inteligențe lucide, superioare, Vlad *știe* că nu are girul adevăratei Divinități. În mijlocul celor mai frenetice încăierări între diavoli și sfinți, ea tace cu consecvență. De unde și concluzia că, în regim strict literar, Vlad este *singur* nu în calitate de gînditor (iluminist), ci în aceea de erou (de epopee), erou care și-a asumat un destin (exemplar) fără să fi primit în acest sens nici o investitură. Privit ca personaj încadrat unei structuri literare, iar nu ca tip di-sociabil, în care putem investi tot ce se poate afla, din fel și fel de surse, despre „eroul" luminilor, Vlad este, pe plan mental, purtătorul unui *eu dedublat, antinomic* — structura unui ins care și-a impus mimarea unui sens al vieții pe care nu-l posedă.

În fine, *singurătatea* eroului, asupra căreia s-a bătut extrem de multă monedă, pînă și în sensul romantismului, are astfel o justificare precisă. Iar *zîmbetul* său, care într-adevăr sporește aura de mister ce-i înconjoară ființa, sugerează de fapt o ascunsă fraternitate. E vorba de fraternitatea ce poate exista între două moduri opuse, dar, la urma urmei, profund asemănătoare, de a „des-mărgini" existența. În ultimă instanță, zîmbetul acesta e semnul discret că avem de a face cu o inițiativă ce vine din partea unuia care înțelege cu adevărat condiția opusă a celuilalt, fiind capabil să acțio-

Scanned with OKEN Scanner

neze, tocmai de aceea, în direcția unei alianțe absurde împotriva absurdului:

La ceasta cerere minunată
Vlad zîmbind zisă: „N'aveți teamă!
Orice laie tîlhărească-armată
Să dee pe voi; numa luați samă
Să n-arătați ca cum v'ar fi frică
Și-ți vedea că nu vă-o face nimică"
(I, III.)

În sfîrșit, după cum s-ar fi putut și prevedea, această alianță va înceta doar atunci cînd lui Vlad i se va revela existența *reală* a unui patronaj divin, chiar dacă ora izbăvirii nu va fi sosit iar rostul său va fi doar acela de a se supune „voios" hotărîrii înalte. Numai acesta este sensul literar autentic al unicei secvențe cu adevărat *tranzitive* (în sensul de *literatură ca literatură)* din întregul poem, singura care spulberă incertitudinile și dă dreptul la bucurie. Pentru că numai eroismul viitor, pus sub semnul speranței, pierde sensul disperat al luptei cu stihiile, instaurînd tonalitatea gravă a amplitudinii unor sonuri eroice:

Romândor fîrșind, răpști mulțimea,
Ș'un gomot din șireag în șireag
Mearsă crescînd, iară călărimea
Desvoalsă-îndată-alb-verdele steag:
„Du-ne (strigînd), măcar în ce parte,
Ori la slobozie sau la moarte!"
(XII, 115.)

Iar, în rest, oricît de viteaz, Vlad nu se va putea opri să nu-i facă lui Catavolin și proba că e mai șiret decît el, amintindu-i că raționamentul prin care el însuși a stabilit data tributului, și de care acela se servește pentru a-i demonstra că și-a încurcat socotelile, e defectuos, iar capcana s-a închis în sens invers: „Căci ai gîndit !... bagă sama bine, / Oare prinde-or iepurii pe cîne !" (IV, 29); nimic nu va opri pe disciplinații săi oșteni să întrerupă urmărirea turcilor fugari, ademeniți de Satana în travesti, prin știrea că în tabăra turcească au rămas de jaf o mulțime de lucruri scumpe (VII, 105); nimic nu-l va face pe Argineanu să renunțe la depunerea unui jurămînt pus pe sărirea ochilor din cap „cu cap cu tot" (VII, 30), prin care promite că va ucide

Scanned with OKEN Scanner

imediat un dușman, atunci cînd se trezește dintr-o vrajă și se descoperă în cămașă (VII, 36); nimic nu-l va putea opri pe autor de a-l pune pe același Vlad, deghizat, în mijlocul unei mulțimi din care „El sîlea la larg afară, / Dar'gloata striga iară și iară", în deplina confuzie hilară creată de niște strigăte care-i repetau tocmai numele ș.a.m.d.

Acesta nu este decît eroismul burlesc al barocului, forma unui nivel impur al aspirațiilor, năzuind spre un ideal care se ascunde și de a cărui giratie disperată, în permanentă confuzie între aparență și esență, între virtual și real, ne putem da seama doar privind din înălțimea ultimului cînt. Descoperim, de aici, o extraordinară regîndire burlescă a lumii, pe dimensiunea sentimentului patriotic: o umanitate în suferință, evoluînd cu lentoarea telurică a unui balet mecanic în peisaje mutilate de contraste necruțătoare, contraste inventate, cu minuția unui ceasornicar, în prăpastia vidului dintre cuvinte, în „hăurile" lor aleatorii. Este lumea „pe dos" a barocului, întreținută de disparitatea surprinzătoare între imensitatea hohotului de rîs și delicatețea calină a duioșiei, înflorind printre himere trucate, sub o zodie luminînd într-un haos fantastic. Este cosmosul divizat între principii care se exclud, circumscriind o mască a răului, ale cărei forțe cresc din diformități ale sintaxei, opuse întocmirilor „zidite" ale valorilor binelui. Este, în fine, o „soluție" pentru fericire. Este, dacă vreți, lumea **romilor din rai**, care-și au propria lor beatitudine.

Scanned with OKEN Scanner

III. ÎN LOC DE ÎNCHEIERE

Punctul la care am ajuns, epuizînd comentariul operei lui Ion Budai-Deleanu, reprezintă și finalul acestei cercetări, al cărei obiect a fost — așa cum am arătat în capitolul introductiv — studiul comparat al literaturii române prin prisma conceptului de baroc literar. Roadele ei invită, acum, la elaborarea unor concluzii. Totuși, însumarea aserțiunilor particulare într-o propoziție cu caracter general nu ni se pare posibilă (și nici oportună) înainte de a reparcurge, într-un anume fel, principalele etape ale investigației prin care ne-am străduit a defini fenomenul pe teren românesc.

Astfel, în concepția noastră, *apariția* și *circulația* tot mai intensă a cărților populare, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, reprezintă două procese istorice de maximă importanță. Ele nu pot fi însă înțelese pe deplin, sub aspect literar, decît dacă acceptăm existența unor *registre comunicative specifice*, registre care să explice și inserția profundă a unor elemente de certă proveniență textuală în basme, în ciclul tradițiilor ori în domeniul mitologiei populare. Prin urmare, în sens strict, circulația cărților populare poate fi motivată numai prin acțiunea unui *cod vorbit al lecturii*, la care se adăugau efecte expresive obținute prin intervenția unei foarte puternice *retorici involuntare*. Existența unor astfel de registre impune să căutăm valoarea artistică a respectivelor texte nu atît în litera lor, cît în ceea ce ele

Scanned with OKEN Scanner

deveneau la lectură. Tot așa, dat fiind că serveau evazionismului liturgic, naiv, al unor pături sociale sărace și, în cea mai mare parte, analfabete, se poate concede că aceste texte trezeau, în auditoriu, *zone caracteristice ale imaginarului*, zone pe care am încercat a le identifica prin analiza inserției conținutului lor în folclor și printr-un examen al ilustrației de carte.

Din acest ultim punct de vedere, al reconstrucției în imaginar, ceea ce am putut observa, încă de la nivelul modului în care erau înțelese geografia și istoria lumii, a fost că, în genere, reconstrucția se baza pe un principiu al analogiei. Cu alte cuvinte, neputînd transmite un univers ficțional integral, prin intermediul lecturii cu voce tare, cărțile populare permiteau ascultătorilor activarea propriei lor capacități de invenție. Pe cea dintîi dimensiune a reconstrucției conținutului textual în imaginație, ele instituiau un minunat *univers analog*, în care raportul dintre ficțiune și realitate era rezolvat, în contingența apropiată a folclorului și basmului fantastic, în același chip în care era rezolvat el și în cea mai sofisticată literatură occidentală a epocii.

Fără a fi vorba decît de un mod de a reconstrui în imaginar, bazat pe un sentiment ce l-am putea subsuma minunării, principiul analogiei acționa de fapt, în relația dintre cititor și ascultător, în sensul unei convenții a convenționalului. Iar această convenție apărea și pe planul analogiilor tranzitive, adică în refacerea imaginară a relațiilor canonice stabilite de text între elemente ale realității și valori coexistente în plan abstract, ca scheme ale unui „univers ierarhizat". Determinînd un permanent joc al analogiilor, ce curgea cînd dinspre real spre fantastic, cînd dinspre fantastic către real, în funcție de text și de lectură, acest *al doilea sistem analogic* procura sentimentul unei „alienări retorice a realului". Era vorba, adică, de apariția unor imagini „elaborate prin imagini", situație ce caracteriza și literatura occidentală a vremii, începînd cu genul „mixt" al emblemelor și terminînd cu „bodegoneriile" literare ale barocului spaniol.

În sfîrșit, dintr-un al treilea punct de vedere, pentru care primele două dimensiuni ale reconstrucției în imaginar nu reprezentau decît cadrul referențial general al relatării, cea mai puternică forță comunicativă, singura care dădea și

Scanned with OKEN Scanner

un sens unitar desfășurării evenimentelor, era aceea definită de *topos*-ul epico-imaginar al acțiunii eroului. Pe un atare plan, semnul caracteristic sub care se cuvine a fi așezată predilecția pentru complicat, arborescent și insolit e chiar *aventura heliodoriană*, cea pe care o regăsim, la o adică, puternic impregnată și în întregul roman european al „vîrstei" barocului sau în gustul tradițional căruia i se conformează Ioan Barac ori Vasile Aaron.

Prima etapă a studiului nostru, prin care am încercat să identificăm natura fenomenului literar ce s-a consumat în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, odată cu apariția și intensificarea circulației cărților populare pe teren românesc, a condus cercetarea către o concluzie fermă. *Lumea* cărților populare, privită ca reconstrucție în imaginar, a prilejuit experiențe cu totul neașteptate, profund asemănătoare acelora ce caracterizau și cea mai sofisticată literatură occidentală a aceleiași epoci. Iar factorul ce ne procură și motivația națională a unor asemenea similitudini se deduce din aceea că starea de criză ce bîntuia cultura unor întinse zone ale Europei post-renascentiste avea, în zbaterile ce caracterizau, pe plan sufletesc, feudalitatea noastră întîrziată, o replică conducînd către aceleași efecte artistice. Această replică nu o putem concepe ca fiind medievală, în sens strict, fie și pentru că între ceea ce se întîmpla la noi și evoluția post-renascentistă a spiritualității occidentale exista o contemporaneitate, în ordinea apariției istorice. Iar încheierea ni se pare cu atît mai îndreptățită, cu cît sînt mai precare. șansele unei comparații între secole, în ceea ce privește modificările de mentalitate și evoluția gustului artistic, dacă le izolăm din cursul firesc al devenirii istorice (cum ar fi, de pildă, aceea între un secol al XVII-lea românesc și un secol al XII-lea francez). Prin urmare, deși, ținem a sublinia, cărțile populare nu sînt scrieri baroce, toate cele spuse mai sus pot conduce cercetarea către o primă propoziție afirmativă cu caracter general.

Circumstanțele în care au circulat cărțile populare de la noi presupuneau o „privilegiere a receptorului în transmiterea mesajului literar", prin care materia lor se redimensiona, în imaginar, ca „irealitate reală", pe un teritoriu stăpînit de un

Scanned with OKEN Scanner

principiu al analogiilor, în gustul boroc al aventurii arborescente.

În sfîrșit, dacă privim problema dintr-o perspectivă istorică integrală, care să vizeze toate laturile fenomenului literar, implicațiile directe pe care le are anexarea la baroc a *lumii* cărților populare sînt deosebite.

Mai întîi de toate, se pare că avem de a face cu o evidentă restructurare a fondului cultural bizantin, concepută în vederea transmiterii unor mesaje diferite de acelea pe care le-am fi putut în mod obișnuit presupune.

E vorba, apoi, de faptul că, evoluînd, în sens istoric, printr-o tot mai nuanțată utilizare a valorilor sale implicite, același fond va tinde spre o reorganizare asemănătoare, sub aspectul preferinței pentru fast și decorativ, aceleia care exista și în apusul Europei.

În altă ordine de idei, se poate constata că, asimilînd tot mai adînc înțelesurile profunde ale culturii în care se formaseră, învățații români vor putea să întrevadă, din ce în ce mai limpede, și limitele propriului sistem cultural, căutînd calea unei noi înnoiri necesare, tendință ce se va transforma într-un adevărat sentiment al întemeierii, care îi va îndemna spre conceperea unor lucrări „aurorale".

Întreg acest proces, în fond unul de modelare a formelor culturale ale Bizanțului, va presupune, pe de o parte, o asimilare a culturii acestuia pînă la descoperirea constantelor sale europene, din care s-a născut chiar umanismul Renașterii (întemeiat pe valori cum sînt nobilitatea Antichității, originile greco-romane ale civilizației, cultul istoriei), iar, pe de alta, o permanentă redimensionare a formelor lui în exprimarea unor conținuturi vii, pînă la oglindirea, în ele, a spiritualității unui popor. Tocmai datorită complexității situației istorice, încercările de definire a unui „Umanism" românesc ori a unei „Renașteri medievale", care păcătuiesc, în genere, prin nesesizarea *unității* acestui proces, ignoră și că, începînd cu textele rotacizante, fenomenul cuprinde în sine chiar înțelesul unui destin istoric. Asimilînd tipul romeic de cultură, spiritualitatea românească va reuși să răzbată, edificîndu-se prin aceea pe sine, la lumina civilizației. Iar aceasta înseamnă, cum era și firesc, o înțelegere nouă a sensului originii, o redescoperire a înțelesului propriei istorii (de unde respectul față de istoriografie și față de auto-

Scanned with OKEN Scanner

ritatea, unanim recunoscută, a anticilor), în sfîrșit, înțelegerea nouă a tuturor acelor valori pe care Europa occidentală post-renascentistă le cultiva deja ca locuri comune.

Rezultînd din autohtonizarea fondului cultural bizantin, care se manifestă, întîi, în chiar traducerea cărților de cult, dar apoi și-n traduceri de pravile, de scrieri patristice ori de opere care vin direct din antichitate (cum ar fi, de pildă, *Istoriile* lui Herodot), pentru a nu mai vorbi de cronografe, care cuprindeau, într-o formă sau alta, istoria lumii, procesul de care vorbim începe, din motive bine cunoscute, într-o epocă în care, în Apus, se consuma apogeul Renașterii. Conturarea sa progresivă, prin tot mai atenta șlefuire a limbii și formei textelor tipărite, prin multiplicarea surselor, prin îmbogățirea numărului de cărți traduse, prin trecerea românilor prin școli ortodoxe și chiar catolice tot mai înalte va dura, într-adevăr, vreme îndelungată. Însă unitatea respectivului proces, în tot acest timp, nu e știrbită de nimic. Ea ne spune că, evoluînd în chip firesc, în propriile ei coordonate, cultura românească se pregătea, de fapt, pentru marea sa intrare în Europa. Iar această intrare are loc în vîrsta barocului, cu toate efectele ce se pot sconta plecînd de la natura fondului etnic atins de cultură.

În fine, redescoperind Europa în ceea ce Umanismul și Renașterea lăsaseră moștenire Barocului, cu atît de multe surprize pentru o etnie romanică ce-și putea contempla acum și în chip cultural rădăcinile adînc înfipte în solul civilizației, cultura românească va continua să se dezvolte și mai departe pe baza aceluiași proces. El n-are nimic de a face cu ideea de Umanism ori Renaștere *și trimite, de fapt, la o mai veche idee de unitate de tip cultural.*

Într-o epocă de grave incertitudini istorice, în care se punea chiar problema supraviețuirii naționale, dar care este și a luptelor sociale și a celor împotriva asupririi străine, dubla mișcare către *adînc* și către *exterior* are, în cărțile populare (care nu atacă decît registrul literar al discuției), elementul corespondent al expresiei unor conținuturi spirituale identice, care apleacă deci talgerul balanței spre aceeași concluzie. Pentru că, în contextul unei evoluții organice spre redescoperirea Europei, mai întîi *ca sens* iar, apoi, prin aceasta, a Europei *adevărate*, cărțile populare fac dovada unei adecvări firești a culturii naționale la conștiința de

Scanned with OKEN Scanner

atunci a întregii Europe. Iar procesul acesta e unitar și pentru că redescoperirea șansei culturale a romanității — cu noul înțeles pe care-l cuprinde nobilitatea etnică a poporului român, originea greco-romană a civilizației ori cultul pentru istorie — se produce pe terenul unei culturi omogene (ce le aduce pe toate la un numitor comun).

Mai plastic vorbind, avem de a face cu *o etnie romanică orientală care intra în contact cu Europa prin elaborarea propriului tip de cultură, moștenit din Bizanț, în marea epocă a crizei de conștiință.*

Tocmai de aceea, implicațiile de care vorbeam mai sus, atunci cînd stabileam apartenența la baroc a experienței estetice pe care o procură, pe plan literar, *lumea* cărților populare, trimit și la fenomene mai ample. Cultivînd nevoia de evaziune și de fabulos, pe dimensiunea unor forme de relatare care lasă frîu liber imaginației, cărțile populare contribuie, în măsură hotărîtoare, la consolidarea fundamentului de gust pe care se bazează apariția formelor literare moderne.

Acestea sînt: *poezia* (1673), *romanul* (1705), *piesa de teatru* (1777—1780) și *poemul epic burlesc* (1812), prin care literatura română intră în posesia unor tipare literare fundamentale.

Ctitorind formele literare moderne într-o cultură sărăcită de prisosul evenimentelor tragice (Miron Costin) ori dominată încă de „cîntecele de frunză verde" (Ion Budai-Deleanu), apelul la baroc echivalează și cu altceva decît cu o opțiune individuală. Astfel, poemul lui Miron Costin, boier moldovean și patriot cu inima sîngerînd la vederea nenorocirilor fără de număr ce se abat asupra țării sale, cu satele pustiite și cu tîrgurile ruinate, la poalele unor cetăți în care cresc, înalte, doar bălăriile, se naște dintr-un sentiment tragic al vieții; romanul lui Dimitrie Cantemir, domnitor și om de cultură, închizînd ironia și imprecația violentă într-o Taină a cuvîntului și-n arabescurile unei estetici a încifrării, se naște la focul alchimic al iubirii de patrie; poema epică a lui Budai-Deleanu, reprezentant al Școlii ardelene, batjocorind eternitatea răului prin imaginea fericirii lăiețe, se naște din dragostea de țară a cărturarului desțărat, emblemă pentru momentul său istoric.

Scanned with OKEN Scanner

Între echilibru și dezechilibru, între ideal și aspirația răpusă, între năzuința spre perfecțiune formală și conștiința imperfecțiunii, între maiestuos și dureroasa hilaritate a grandorii mimate, între mult și puțin, între iluzie și deziluzie, fiecare din acești autori elaborează propria sa selecție și stabilește un sistem de valori pe fundalul căruia se profilează mobilul fundamental: întemeierea. Iar aceasta explică și de ce *Viața lumii*, fără precedența altor încercări similare și fără circumstanța unei tradiții poetice care să-i încadreze cultural apariția, se ridică uneori pînă la tonalitatea eminesciană; de ce Dimitrie Cantemir reușește o experiență artistică pe potriva aceleia parcurse de Góngora în *Soledades*; de ce Budai-Deleanu, autor și al celei dintîi piese de teatru scrise în limba română, va concepe, scriind *Țiganiada*, opera cea mai importantă a literaturii române de dinainte de Eminescu.

Putem conchide fără a mai insista și asupra altor aspecte istorico-literare — deși, în sprijinul acelorași opinii ar mai putea fi adusă o serie de argumente la fel de valoroase, extrase din domeniul traducerilor ori chiar al literaturii originale, pe care cercetarea noastră nu le-a avut în vedere — cu o a doua propoziție cu caracter major:

În consecința firească a fundamentului de gust pe care-l elaborează, în cultura românească, apariția și circulația cărților populare, nașterea formelor literare moderne e un proces istoric ce se datorează barocului.

În sens strict, el consună cu reelaborarea autohtonă a unor tipare culturale a căror vitalitate originară se epuizase încă înainte ca primul text românesc să fi fost scris (cu caractere chirilice). Iar contextul poate fi deplin sugerat prin ideea intrării în Europa (ceea ce face inutil apelul la concepte cum ar fi cel de Umanism și, cu atît mai puțin, cel de Renaștere, mai ales „medievală"). *Apariția formelor literare moderne precede literatura luminilor (în care se continuă, însă, oarecum firesc) și este independentă de clasicismul decadent pe care-l identifica G. Călinescu drept prim moment al modernizării.*

Cultura românească, născută prin împământenirea tradițiilor faimoase ale Bizanțului, a început, după cum se știe, prin acceptarea ritului oriental, prin folosirea limbii slavone ca limbă de cult și prin cronici scrise de călugări.

Scanned with OKEN Scanner

Bisericile și mănăstirile ctitorite de Ștefan cel Mare, Petru Rareș ori Mircea cel Bătrîn au fost, de-a lungul a sute de ani, focare de cultură, lăcașuri în care nu numai pentru români, ci pentru întreaga creștinătate se făceau minunate cópii ale textelor sacre, se redactau vieți de sfinți, se compuneau imnuri ori tratate teologale. La aceste începuturi, prea puține sînt elementele care deosebesc aria noastră culturală de Ucraina subcarpatică, de Bulgaria ori de Serbia. În toate sălășluia spiritul marii capitale a lumii și centru al ortodoxiei, Bizanțul. Treptat-treptat, însă, cunoașterea slavonei bisericești slăbește, contactele dintre mănăstiri se răresc, datorită puținelor vremuri de pace, fundamentul dogmatic al ortodoxiei este din ce în ce mai puternic amenințat de propaganda străină, școlile sînt tot mai sărace și mai anevoios întocmite, tinerii pribegesc prin universități și colegii străine.

Fără a se mai putea sprijini pe faima marelui centru de iradiație, din care veneau preoți, bani, speranță și cărți, într-o vreme în care Sfînta Sofia a fost transformată în moschee, călugării și preoții încep să-și traducă pe limba lor mai întîi textele sacre, apoi și scrierile canonice, lucrările marilor părinți ai ortodoxiei, cronografe, vieți de sfinți, legende explicative. Încet-încet, întregul tezaur cultural al Bizanțului, într-o vreme în care amintirea propriu-zisă a acestuia se șterge tot mai tare, începe să capete vestmînt și expresie în limba română. Iar ceea ce, pînă la un moment dat, fusese accesibil doar unei caste de inițiați, pentru care cultura însemna un tezaur universal, închis în zona inaccesibilă a unor limbi neînțelese, se dezvăluie, în toată frăgezimea sa, în textul românesc. El poate modifica personalități, poate persuada, poate îmbogăți gîndirea și imaginația cu tot ceea ce o mare cultură reușise să sintetizeze drept nou în simbioza dintre antichitatea greco-latină și creștinism. Dacă la toate acestea adăugăm consensul jubilativ al sărbătorilor pascale (mari celebrări ale înnoirii naturii), multitudinea de înțelesuri ale ideii de toleranță (într-o lume din care a lipsit inchiziția iar caterisirile nu aveau înțelesul trupesc pe care l-a cunoscut Occidentul) ori limpezimea acelui transcendent „care coboară", vom vedea că luminile culturii au reușit să se răzbune asupra cerului înnegurat al istoriei.

Scanned with OKEN Scanner

Tocmai de aceea, mai degrabă „febră" a unor timpuri noi, modernizarea, care începea cu grafii italienizante (Saftizza Dudeska) ori cu aducerea unor carete de la Viena — pentru a reveni la un pasaj amintit și în introducere —, nu este, principialmente vorbind, un moment de reală cotitură. În evoluția fenomenului cultural, el e mai degrabă unul hotărît de circumstanțe. Căci, după ce tot zgomotul și toate răsturnările ei se vor potoli, de la textele rotacizante la Eminescu va rămîne sensul unei mișcări ce se mai poate și azi evoca. Pentru cine privește cu atenție fațadele afumate ale Suceviței ori vegetația luxuriantă a imaginilor de la Voroneț, există un moment în care privirea îl reîntîlnește. Cum era însă de așteptat, sinteza nu e elaborată: dincolo de limitele în care văluresc imaginile unei lumi despărțite prin linii subțiri, în cadre inegale, canavaua e închisă de colțuri, de margini severe și drepte. E arcul rupt, pe care-l cuprinde tăietura ogivală a ferestrelor, sînt ușile care închid, în pridvor, spațiul dreptunghiular al unei rigori similare. Iar dacă voim și o comparație, ‚maturitate înseamnă, desigur, turlele în torsadă de la Curtea de Argeș, ritmurile în alb ale construcțiilor de la Hurez ori dantelăria în piatră în care prind viață conjuncțiile și disjuncțiile succesive ale miilor de arabescuri de pe fațadele de la Trei Ierarhi. Este prima noastră maturitate.

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

Le présent ouvrage est une étude de littérature comparée, ayant pour objet l'analyse de la littérature roumaine des XVIIe et XVIIIe siècles dans la perspective du baroque en tant que phénomène européen. Les problèmes abordés soulèvent de grandes difficultés. Elaboré, dans le sens artistique, par l'approfondissement du phénomène culturel occidental, le concept de baroque historique se réfère, ainsi qu'il est bien connu, à des réalités antérieures au XIXe siècle. Plus précisément, à des réalités du XVIIe et, en partie, du XVIIIe siècle. C'est pourquoi traiter du baroque en liaison avec la littérature roumaine équivaut à présumer l'existence de contacts culturels vivants avec l'Occident antérieurs au début du XIXe siècle, c'est-à-dire à s'inscrire en faux contre l'axiome quelque peu simpliste — accepté autrefois par E. Lovinescu et G. Călinescu — selon lequel le seuil de la modernisation chez nous se situe au début du XIXe siècle. Accepter le baroque parmi les concepts dont l'action s'est exercée sur la culture roumaine — à côté de l'esprit des Lumières, du romantisme, du modernisme, etc. — revient donc à briser l'accord unanime en ce qui concerne les commencements de la modernisation. Dans un autre ordre d'idées, remettre en cause les thèses antérieures, sacro-saintes, touchant l'évolution du phénomène littéraire traditionnel suppose, de la part de l'auteur, l'engagement de les remplacer par quelque chose d'autre. Or, cette opération n'est possible qu'à condition de dépasser le domaine de la littérature, car l'élaboration d'un nouveau « modèle » interprétatif pour plus de deux siècles de littérature ne peut être dissociée d'une reconsidération de toute l'évolution des arts figuratifs, des mœurs et de l'histoire des idées.

En concordance avec ces deux aspects, qui montrent combien délicats sont les problèmes abordés, l'ouvrage a été conçu en deux parties. La

Scanned with OKEN Scanner

première se propose d'introduire le lecteur dans le sujet, d'analyser le concept du baroque (en vue de déceler ses orientations fertiles dans l'étude de la littérature roumaine) et de réunir ses significations opérantes dans une unité terminologique d'application pratique. La seconde partie comprend justement cette étude appliquée, composée de trois sections. La première est consacrée aux livres populaires et à leur rôle dans la formation d'un courant culturel favorable à la réception du baroque, la deuxième au phénomène d'apparition des formes littéraires modernes dans la littérature roumaine et la troisième aux conclusions.

L'ouvrage, ainsi structuré, débute par une *Introduction* qui expose la thèse susmentionnée, selon laquelle le phénomène littéraire roumain antérieur au XIXe siècle ne saurait être mis en liaison avec le développement des littératures européennes d'Occident. La cause principale du fait réside dans l'ordre culturel où se situait alors l'art littéraire. N'empêche que ces derniers temps — un coup d'œil sur les ouvrages d'exégèse littéraire des années 1970 le prouve — de nombreuses études se sont efforcé d'établir des liens solides entre le phénomène littéraire traditionnel et le baroque, le pionnier de ce genre d'investigations étant Adrian Marino. Le simple fait de l'apparition d'une telle tendance est considéré comme symptomatique par l'auteur, qui évite cependant de se prononcer tout de suite sur l'existence possible d'une période baroque dans l'histoire de la littérature roumaine. Il croit devoir, à cet égard, signaler l'existence de deux grands écueils. Il se pourrait d'abord que, dans leurs études appliquées, les critiques littéraires se réfèrent à un modèle étranger du concept (c'est-à-dire élaboré à partir d'un matériel autre), qu'ils appliquent mécaniquement au phénomène littéraire autochtone. En second lieu, il s'agit de l'erreur possible consistant à s'occuper de certaines formes passées d'une littérature à l'autre sans être l'expression d'un contenu baroque (c'est, par exemple, le cas des vers roumains en l'honneur des armes du pays et de leur rapport avec l'art héraldique à l'âge du baroque). En réalité, le problème de fond du baroque roumain est celui de la compatibilité des types de culture, de la manière dont, au XVIIe et au XVIIIe siècles, la culture traditionnelle roumaine a dialogué avec la culture occidentale. Partant de l'idée de l'unité du phénomène culturel à l'époque en question, l'auteur tente de résoudre le problème par l'examen de la situation dans les domaines de la gravure, de la peinture et de l'orfèvrerie traditionnelles. La conclusion à laquelle il est parvenu est surprenante: il n'existe pas pour cette époque de modèles culturels rigides et impératifs, mais, bien au contraire un dialogue vivant avec le phénomène artistique étranger, notamment avec celui de l'Occident. Dès lors, l'auteur estime que l'on peut répondre affirmativement, en principe, à la

Scanned with OKEN Scanner

question s'il existe une chance d'identifier un baroque littéraire comme période dans le développement de la littérature roumaine. Toutefois, trois exigences majeures se posent à cet égard pour le chercheur: a) n'aborder la recherche qu'avec un concept dont le sens ait été très bien délimité et déterminé; b) éviter tout examen schématique des problèmes concrets d'histoire littéraire, par une juste application du critère qualitatif; c) recourir, dans l'analyse, à un système unique de normes d'évaluation, en mesure de donner un sens au caractère historique de l'enquête.

Dans le chapitre Ier de la première partie, intitulé *Le concept du baroque dans l'étude de la littérature*, l'auteur commence par l'examen de la question encore non élucidée, de l'étymologie du mot « baroque ». Ainsi, la première section — « *Irrégulier* », « *bizarre* », « *inégal* » — est entièrement consacrée à ce problème, d'autant plus important qu'il s'agit d'établir un système de repères sémantiques d'importance primordiale pour l'analyse approfondie du concept. En dépit de la divergence des opinions sur les plan étymologique, l'auteur estime avoir réalisé une clarification essentielle. Il ne faut pas chercher l'étymologie du baroque dans les sens propres d'un certain mot, mais dans la conjonction des valeurs figurées d'au moins deux. Il s'agit, d'une part, du mot français *baroque*, terme d'orfèvrerie définissant une certaine variété de perle (en fait, un emprunt lexical hispanique), et du mot latin médiéval *baroco*, formule de mémorisation scolastique dont on avait cru qu'elle s'applique à un raisonnement qui contredit ses prémisses. Sur le plan linguistique, cette conjonction s'explique par un accident. En 1711, pour caractériser l'extravagance d'un certain mode de comportement, Saint-Simon s'est servi du sens de « bizarre » lié au terme *baroco* en actualisant l'autre mot, *baroque*, étant donné que le premier ne pouvait se plier aux normes d'écriture de la langue française sans perdre sa forme (qui justifiait son existence). Par la suite, la connotation de « bizarre » propre à *baroco* s'est confondue avec celles de « irrégulier » et de « inégal » propres à *baroque*, en une seule expression sémantique. Il s'agit donc, en réalité, d'un mot nouveau, homonyme seulement de *baroque*, terme d'orfèvrerie.

La deuxième section du même chapitre, retenant les trois sens figurés initiaux comme notions fondamentales du terme baroque, examine *Le baroque et tant que phénomène de style*. Après l'analyse de la genèse des conceptions stylistiques nées de l'étude des arts figuratifs, sont passées en revue les contributions de J. Burckhardt et surtout de H. Wölfflin. Mais comme le système de Wölfflin est par excellence le résultat d'une recherche sur la visualité, conçue comme élément fondamental de la signification artistique, les tentatives d'utiliser de cette manière le baroque dans l'analyse du phénomène littéraire se sont avérées infructueuses. De même, les

Scanned with OKEN Scanner

études ayant pour but de préciser l'idée de style dans l'acception linguistique, ont, pour une série de raisons (parmi lesquelles la diversité des formes littéraires soumises à l'étude), accru encore les incertitudes planant sur l'aspect stylistique du concept. En principe, on peut reconnaître trois grandes voies dans les tentatives de définition du baroque: a) celle des tentatives préalables aux grands systèmes théoriques, c'est-à-dire de l'étude syncrétique des phénomènes stylistiques; b) la voie des études effectuées au niveau de telle au telle école linguistique, avec de fréquents recours à la littérature comparée; c) la voie représentée par les tentatives d'application des principes de Wölfflin à la littérature considérée comme un art. Cependant, malgré ces tentatives, le baroque en tant que phénomène de style ne comporte pas une définition vraiment claire.

La section suivante du même chapitre, intitulée *Formes de la sensibilité; le baroque et tant que «éon» fondamental*, est consacrée à l'examen des tentatives de définition du concept en partant des causes qui ont déterminé — au XVIIe siècle et, en partie, au XVIIIe — l'apparition de certaines mutations dans la sphère de la sensibilité. Il s'agit des conceptions qui posent au centre de l'attention le rôle joué par la Réforme et la Contre-réforme, qui relèvent l'apparition d'une conscience scindée et d'un moi dédoublé sous l'effet d'une crise majeure du phénomène culturel, qui soutiennent des théories mettant l'accent sur l'action de constantes spatio-temporelles de type spirituel ou qui voient dans le baroque une empreinte de l'esprit ethnique dans le domaine de la culture. Enfin, l'auteur examine la conception de l'éon chez Eugenio d'Ors, en la rapportant au sens accordé à cette notion par l'école des gnostiques. Inspirées par des réalités psyho-historiques, dans lesquelles le nouveau climat culturel est expliqué par les ruptures dramatiques sur le plan des consciences dues à la disparition de l'équilibre atteint sous la Renaissance, toutes ces théories tendent le plus souvent vers des conceptions de plus en plus nettement métaphysiques. La psychologie et la sociologie de la création sont ainsi supplantées par l'étude de l'histoire des mentalités, d'où l'on parvient souvent à une philosophie de la culture, mais sur les coordonnées de l'idéalisme objectif ou subjectif. Plus d'une fois, le sort de l'art, en tant que phénomène historique, reflète des mutations au niveau des psychologies abyssales ou des étapes de l'autodéveloppement de l'esprit absolu. Comme on peut voir, ces orientations n'ont pas réussi, elles non plus, à formuler une définition claire, pleinement acceptable, du baroque.

Si presque toutes les théories mentionnées ci-dessus (à la seule exception de celle d'Eugenio d'Ors), tentent de définir la conception du baroque par opposition au classicisme, ces dernières décennies ont vu apparaître

Scanned with OKEN Scanner

la possibilité d'une nouvelle voie d'approche. C'est à elle qu'est consacrée la quatrième section du chapitre Ier, intitulée *Baroque et maniérisme*. En fait, il s'agit d'une substitution. Dans le cadre de l'opposition antérieure, classique — baroque, E. R. Curtius remplace le terme « baroque » par « maniériste », qui est donc opposé à « classique ». Ainsi, l'opposition style — manière, déjà accréditée depuis longtemps dans la recherche sur les arts figuratifs, est étendue, sous forme de l'opposition classique-maniériste, dans le domaine de la typologie. C'est ainsi que procède également, avec certaines concessions, G. R. Hocke. Mais à cause — entre autres raisons — du manque d'études appliquées en mesure de mettre en lumière avec clarté l'existence de plusieurs périodes nettement maniéristes dans l'art européen, l'investigation a dû être tout particulièrement sur l'espace compris entre la Renaissance et le baroque, de sorte que le maniérisme est devenu plutôt complémentaire de la Renaissance et du baroque que son antithèse.

Dans le IIe chapitre de la première partie de l'ouvrage, consacré en entier à *L'« énigme » du baroque*, l'auteur essaye de réduire à un dénominateur commun la diversité des opinions examinées antérieurement, en vue de l'utilisation du concept de baroque dans des études appliquées. En principe, selon lui, l'élaboration d'un concept est le processus par lequel un groupe quelconque de significations d'un mot acquiert le pouvoir de caractériser une très grande variété de phénomènes. Dans le sens linguistique, l'élaboration d'un concept constitue un accroissement considérable de la puissance de signification. Cette observation étant valable aussi pour le baroque, l'auteur montre que celui-ci ne comporte que trois sens auxquels cette chance puisse être offerte: « irrégulier », « bizarre » et « inégal ». Pour résoudre « l'énigme » du baroque — expression justifiée par la constatation de l'impasse à laquelle ont abouti les études antérieures le concernant — il convient donc de faire l'examen critique du raport qui le désigne; d'examiner si, aux XVIIe et XVIIIe siècles, la culture européenne a été, en vérité, parcourue par un courant de l'« irrégulier », du « bizarre » et de l'« inégal », avec ce que tout cela implique. La conclusion à laquelle il est arrivé, c'est que l'on a affaire, à cette époque, à une multitude de tendances artistiques divergentes, ayant à leur base des causes spécifiques, mais qui peuvent toujours être caractérisées par le groupe de sens spécifiés ci-dessus. La diffusion en Europe de ces tendances a été favorisée par une série de facteurs: sur le plan formel, *l'influence de la rhétorique*, le *regain de prestige de la littérature byzantine*, le *role de l'art héraldique*; sur le plan spirituel, une certaine *évolution convergente des mentalités* dans le cadre de la Contreréforme, des grandes découverts géographiques, d'une polarisation extrême de la richesse et de la pauvreté dans des zones étendues de l'Ancien continent. Toutefois, ainsi qu'il est normal, le baroque n'est pas

Scanned with OKEN Scanner

le seul mouvement artistique de l'époque. Le classicisme français, par exemple est un mouvement anti-baroque.

Ayant à sa base cette manière d'envisager le concept — absolument nécessaire, comme nous l'avons démontré (à côté d'autres exigences), pour que l'étude puisse être fructueuse — la seconde partie du volume comprend l'étude appliquée du problème. Le chapitre Ier, intitulé *Première préfiguration du baroque : le monde des livres populaires*, commence par l'examen des *Formes de la réception*. En effet, l'apparition et la diffusion des livres populaires, aux XVIe et XVIIIe siècles, représentent des processus historiques qui ne peuvent être pleinement compris, à défaut de l'existence de registres de communication spécifiques ; ceux-ci doivent expliquer, entre autres, l'origine d'éléments de texte très anciens dans les contes de fées, dans le cycle des coutumes traditionnelles et même dans le domaine de la mythologie populaire.

A strictement parler, la circulation des livres populaires ne peut s'expliquer que par l'action d'un *Code de la lecture* — dont s'occupe la première partie de la section consacrée aux formes de la réception — basée sur la lecture à haute voix. A quoi viennent s'ajouter des effets expressifs obtenus par une puissante *Rhetorique involontaire* — qui fait l'objet de la seconde partie de la même section — basée sur des modulations proches du chant. Ainsi, la valeur artistique des livres populaires doit être cherchée moins dans la lettre des textes que dans la tonalité que lui confère la lecture. De même, parce qu'ils s'adressaient à la couche sociale des indigents, analphabètes pour la plupart, on peut supposer que ces textes éveillaient chez les auditeurs des zones caractéristiques de l'imaginaire, zones qui ne peuvent plus être identifiées aujourd'hui qu'en étudiant l'insertion des textes dans le folklore et l'illustration des livres.

La seconde section du chapitre sur les livres populaires s'occupe de la *Dimension de l'imaginaire*. Sa première partie, *L'univers analogue*, tente d'approfondir la reconstruction, dans l'imaginaire, des dimensions et de l'histoire du monde. Dans l'impossibilité de décrire un univers qui fût une fiction intégrale, les livres populaires faisaient appel, dans la version lue à haute voix, à la capacité d'imagination des auditeurs ; ils instituaient un univers analogue, basé sur un sentiment du merveilleux, ce qui représentait une solution — fort moderne pour ces temps — du rapport entre la réalité et la fiction. Bien que simple mécanisme permettant la reconstruction dans l'imaginaire, le principe de l'analogie agissait, dans les relations entre le lecteur et l'auditoire, à la manière d'une « convention du conventionnel ». Une telle convention opérait aussi sur le plan des analogies transitives, c'est-à-dire en raport avec la manière dont le texte organisait des

Scanned with OKEN Scanner

relations canoniques entre des éléments réels et des valeurs parallèles sur le plan abstrait, véritables schémas d'un « univers hiérarchisé ». L'auteur s'occupe de ce phénomène dans la seconde partie de la section consacrée à la dimension de l'imaginaire, intitulée *Les « inventaires » d'Archimboldo*. Car, par le jeu permanent des analogies qu'il détermine — que celles-ci aillent du réel au fantastique ou du fantastique au réel — ce système pouvait produire jusqu'au sentiment d'une « aliénation rhétorique du réel », par l'insertion dans l'imaginaire d'images « élaborées par les images ». Or, si l'univers analogue vivait dans un sentiment semblable à celui qui animait, par exemple, l'Arcadie du baroque, ce deuxième mode de mise en fonction des analogies, à partir du canevas même du texte, rappelle le genre « mixte » de l'héraldique, ou les fantaisies littéraires du baroque espagnol. Enfin, si l'on considère les choses sous un autre angle (pour lequel les deux manières de reconstruction dans l'imaginaire ne constituent que le cadre général de l'action), représenté par le genre épique proprement dit, l'élément qui unifie les autres plans et leur confère une mesure propre est l'aventure du héros. Mais une telle aventure, tout en fournissant le titre de la dernière partie de la section consacrée à la dimension de l'imaginaire, n'est pas d'un type habituel. Il s'agit de cette *Aventure selon Héliodore*, que l'on trouve profondément ancrée dans tout le roman européen de l'âge du baroque et qui ne laisse pas indifférent un Ioan Barac ou un Vasile Aaron.

Donc, en conclusion de la première étape de l'étude appliquée, on peut dire que l'UNIVERS des livres populaires, considéré comme un tout, représente un monde imaginaire à la réalisation duquel ont concouru des expériences littéraires des plus inattendues, fort semblables à celles qui caractérisaient la littérature occidentale la plus sophistiquée de la même époque. D'où cette première constatation de caractère général: *Les circonstances dans lesquelles circulaient les livres populaires de chez nous supposaient, dans la transmission du message littéraire, un « récepteur prvilégié », par lequel leur matière acquérait une nouvelle dimension, dans l'imaginaire, en tant qu' « irréalité réelle », sur un territoire soumis aux lois de l'analogie, selon le goût baroque de l'aventure arborescente.*

L'expérience des livres populaires représente, dans la conception de l'auteur, le fondement du goût qui a permis, dans la culture roumaine, l'*Apparition des formes littéraires modernes* (titre du chapitre II de l'étude appliquée). Le chapitre est divisé en quatre grandes sections, consacrées respectivement à l'apparition de la poésie lyrique philosophique, du roman, du théâtre et de la poésie épique (dans sa forme « dégradée » de la poésie épique comique).

La section consacrée à la poésie lyrique intitulée *Fortuna labilis*, est subdivisée à son tour en deux parties: *Une muse sarmate*, où est analysée

Scanned with OKEN Scanner

la genèse du poème philosophique *La vie du monde*, composé par Miron Costin en 1683, et *Le poètique des canons*, qui comprend un commentaire de la traduction par Dosoftei, vers la fin du XVIIe siècle, du prologue de la pièce *Erophili*, par Giorgio Chortatsis. La conclusion de l'auteur est que, chez nous, la poésie, dans l'acception moderne du terme, est née sous le signe du baroque, conclusion confirmée par le fait que c'est aux mêmes sources poétiques du baroque que sont arrivés, par des voies totalement différentes, ces deux érudits.

L'apparition du roman est examinée dans une deuxième section, intitulée *Le roman à clefs*. Elle s'occupe du volume de Dimitrie Cantemir, écrit en 1705, *Histoire hiéroglyphique*. Ce roman, dont la formule ne dérive qu'en partie de l'*Ethiopica* d'Héliodore, est particulièrement intéressant par son message cryptographique, qui fait l'unité de la construction. Le goût littéraire dans lequel Cantemir a conçu cet ouvrage qui s'explique d'ailleurs aussi par son attitude générale envers la vie, est, ici encore, celui du baroque, car l'application à l'hermétisme et à la divination, évidente dès *Sacrasanctae scientiae indepingibilis imago*, en tant que reflet d'une consicience scindée, trouve dans le clair-obscur linguistique de l'*Histoire hiéroglyphique* une première expression artistique. En outre, dans ce cas, la formule analogico-symbolique de la construction épique est de pure source baroque. Enfin l'*Histoire hiéroglyphique* est la preuve la plus éloquente que l'éclosion du baroque sur le sol roumain a été favorisée par les livres populaires, car l'on y voit s'épanouir, dans une synthèse supérieure, toutes ces expériences littéraires qui — ainsi que nous l'avons souligné plus haut — frisent le baroque: l'univers analogue, les «inventaires» d'Arcimboldo et l'aventure héliodorienne.

La troisième section dédiée à l'apparition des formes littéraires a pour titre *Une curiosité littéraire*. Une fois dépassée la conjoncture politique du début du XVIIIe siècle, où l'on avait perdu l'espoir d'une prochaine libération de sous le joug ottoman, le centre des grandes initiatives culturelles s'est transféré en Transylvanie. Quoique fort sensible à l'idéologie des Lumières, la nouvelle intelligentsia roumaine, formée aux écoles prestigieuses de Vienne et de Rome, demeurait, en ce qui concerne la littérature, ancrée dans le goût traditionnel. Tel était le cas de Ion Budai-Deleanu qui, malgré les opinions exprimées jusque là, écrivit en 1788, dans un couvent de Vienne, la première pièce de théâtre en langue roumaine, *Occisio Gregorii Vodae tragedice expressa*. Tout comme la production littéraire ultérieure de Budai-Deleanu, sa pièce est l'expression du baroque pré-rococo qui caractérise le goût de l'époque, avec ceci de particulier que, étant donné les traditions du théâtre de collèges, on est en présence d'un genre de littérature typique

Scanned with OKEN Scanner

pour les écoles de jésuites de toute l'Europe, vers lequel l'auteur s'est sent attiré spontanément.

La dernière section du chapitre consacré à l'apparition des formes littéraires modernes dans la culture roumaine a pour objet le chef-d'œuvre de Ion Budai-Deleanu, *Ţiganiada*, et pour titre *Un poème épique burlesque*. Ainsi qu'il ressort de ce titre, l'intention de l'auteur est d'accréditer une vision nouvelle de ce poème épique, en contradiction avec l'opinion traditionnelle, qui considère *Ţiganiada* un poème héroï-comique. Partant d'une nouvelle définition de la parodie, selon laquelle celle-ci est la transposition sur un registre comique de la substance littéraire d'une œuvre originale, l'histoire du genre héroï-comique révèle l'exisence de seulement deux moments parodiques proprement dits définissant ce genre: la *Batrachomiomachie* et le burlesque baroque. Par conséquent, le genre pseudo-héroïque de la Renaissance et le genre héroï-comique classique ne sont pas des parodies intégrales, mais des semblants de parodies, des parodies partielles du genre épique, car ils ne visent pas à proprement parler le rapport entre la forme épique et le contenu héroïque, ce qui rend toute définition impossible. La *Ţiganiada* apparaît ainsi dans un éclairage nouveau. On y discerne la parodie permanente des modèles, mais dans un registre burlesque, car l'apparence du ton élevé jure avec le caractère absurde de l'action, qui n'a rien de commun avec une marche vers le bonheur des tziganes. Dépourvu d'un plan miraculeux authentique, c'est-à-dire sans traiter un sujet véritablement héroïque (les séquences où apparaît Vlad) et sans qu'il s'agisse d'une transplantation des tziganes dans un paradis autre que celui spécifique pour leur race, la *Ţiganiada* s'avère un véritable poème épique burlesque. Autant par sa structure littéraire que par les idées qu'elle transmet, elle s'intègre au baroque.

Rassemblant donc les observations ci-dessus relatives à l'apparition des formes littéraires modernes dans la littérature roumaine, l'auteur formule une seconde conclusion d'importance majeure: *En consonance avec l'élaboration de modèles culturels autochtones, dont la vitalité s'était épuisée dès avant la rédaction (en caractères cyrilliques) du premier texte roumain écrit, à la faveur d'un processus qui ne peut être suggéré que par l'idée de notre intégration à l'Europe — ce qui rend superflu tout recours à des concepts comme celui d'humanisme ou de Renaissance, et d'autant plus à celui de « Renaissance médiévale » — l'apparition des formes littéraires modernes est, dans la culture roumaine, un phénomène dû au baroque.*

La section finale, intitulée *En guise de conclusions*, tente de synthétiser les points susmentionnés concernant l'expérience artistique produite par

Scanned with OKEN Scanner

les livres populaires et par l'apparition des formes littéraires modernes. Il saute aux yeux que, contrairement aux dires de la littérature de spécialité, la modernisation s'est déclenchée en Roumanie bien avant l'époque des Lumières. Elle n'a aucun rapport avec le classicisme décadent mentionné par G. Călinescu dans *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* comme un premier contact important avec l'Occident. La modernisation ne doit pas être confondue non plus avec la « fièvre » des temps nouveaux notamment du moment de la révolution de 1848, mais considérée comme une continuité organique, un passage plus ou moins rapide d'un état à un autre. C'est pourquoi, le baroque étant accepté comme le premier moment de la modernisation, les images traditionnelles de « Byzance après Byzance » et du système d'Eugen Lovinescu doivent céder la place à une nouvelle vision du développement de la littérature roumaine aux XVIIe et XVIIIe siècles. C'est justement ce que tente l'auteur dans ce chapitre de conclusions.

Née des traditions prestigieuses de Byzance, la culture roumaine s'est constituée, ainsi qu'il est bien connu, par l'adoption du rite oriental et du slavon comme langue du culte, dans l'ambiance créée par les chroniques composées dans les couvents. Les églises et les monastères fondés par Etienne le Grand, Petru Rareș ou Mircea l'Ancien ont représenté au cours des siècles des foyers de culture, où étaient produites à l'usage des Roumains et de toute la chrétienté orthodoxe d'admirables copies des textes sacrés, où étaient rédigées des Vies des saints et des traités de théologie, où étaients composés des recueils d'hymnes. Notre aire culturelle ne se distinguait de celles de l'Ukraine sous-carpatique, de la Bulgarie ou de la Serbie que par un nombre infime d'éléments. Toutes étaient animées par l'esprit de Byzance, capitale de l'Orient et centre de l'orthodoxie. Petit à petit cependant, dans un monde par trop privé de moments paisibles, la connaissance du slavon ecclésiastique a diminué, les contacts entre monastères ont faibli, les fondements dogmatiques de l'orthodoxie ont été de plus en plus puissament battus en brèche par la propagande étrangère, les écoles se sont appauvries et ont décliné, la jeunesse a commencé à partir pour faire ses études dans les collèges et les universités de l'étranger.

Privés désormais de l'apport en argent, en livres, en esprits cultivés et en espérance, à un moment où Sainte-Sophie avait été transformée en mosquée, prêtres et moines sont restés isolés à côté de leurs ouailles. Cela les a obligés à entreprendre une grande œuvre de traduction et d'adaptation, d'intégration au milieu autochtone du fonds de culture byzantin, qui s'est manifesté au début par des traductions de livres liturgiques, puis par des traductions de codes de lois, d'ouvrages patristiques, voire d'œuvres

Scanned with OKEN Scanner

de l'Antiquité (comme les Histoires d'Hérodote), sans plus mentionner les chronographes qui renfermaient, sous une forme ou sous l'autre, l'histoire du monde. Et cela, justement, à un moment où, en Occident, la Renaissance avait atteint son apogée. Ce processus, qui a acquis avec le temps des contours de plus en plus fermes, par le perfectionnement de la langue et de la forme des textes, par la multiplication des sources, par le grand nombre de livres traduits, durera des siècles, sans que son unité ait été amoindrie pour autant. Peu à peu, alors que le souvenir de l'Empire byzantin proprement dit s'estompait de plus en plus, le grand trésor culturel de Byzance commença à revêtir une forme nationale et ce que jusque là n'avait été accessible qu'à une caste réduite d'initiés, pour lesquels la culture signifiait un système de valeurs universelles, mais enfermées dans la zone interdite des langues mortes, apparut soudain dans toute sa fraîcheur. Un tel contenu était en mesure de persuader, de modifier des personnalités, d'enrichir la pensée et l'imagination des gens. Car sa vitalité était encore intacte. Il représente une culture qui avait véritablement réussi à opérer une synthèse de l'antiquité gréco-romaine, qui avait assimilé le fonds culturel même dont est né l'humanisme de la Renaissance.

C'est pourquoi un *mouvement en profondeur* comme celui-là est aussi, par la force des choses, un *mouvement vers l'extérieur*. En effet, ayant assimilé le fonds culturel byzantin jusqu'à ses ultimes significations, les érudits roumains étaient à même de découvrir aussi les vertus culturelles de leur propre race, les origines gréco-latines de leur civilisation, à côté des bornes du système où ils s'étaient formés, et d'ouvrir ainsi les yeux sur l'Europe de leur temps. Autrement dit, la vision offerte par l'auteur est *celle d'une ethnie romane intégrée à l'Europe par l'élaboration de son propre type de culture, hérité de Byzance, lors de la grande crise de conscience de notre civilisation.*

Traduction par
RADU CREȚEANU

Scanned with OKEN Scanner

Lector GABRIELA OMĂT
Tehnoredactor MINA CANTEMIR

Bun de tipar 17.05.82. Coli ed. 24,27. Coli tipar 24,25.

Tiparul executat sub comanda
nr. 810 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

Lei 21

MOMENTE ȘI SINTEZE

În seria „Momente și Sinteze" au apărut:

D. Micu	— *„Gîndirea" și gîndirismul*
Z. Ornea	— *Curentul cultural de la „Contemporanul"*
Florin Mihăilescu	— *Conceptul de critică literară în România*
Ion Rotaru	— *Forme ale clasicismului în poezia românească pînă la Alecsandri*
Ovidiu Bîrlea	— *Folclorul românesc, vol. I*
Mihai Zamfir	— *Proza poetică în literatura română*
Nicolae Manolescu	— *Arca lui Noe, vol. I și II*
Mircea Scarlat	— *Istoria poeziei românești*

Urmează să apară:

V. Mîndra	— *Istoria literaturii dramatice în România*
Elena Tacciu	— *Romantismul în literatura română*
Ovidiu Bîrlea	— *Folclorul românesc, vol. II*

Scanned with OKEN Scanner